



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Czułe punkty Grochowiaka : szkice i interpretacje

**Author:** Beata Mytych-Forajter

**Citation style:** Mytych-Forajter Beata. (2010). Czułe punkty Grochowiaka : szkice i interpretacje. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

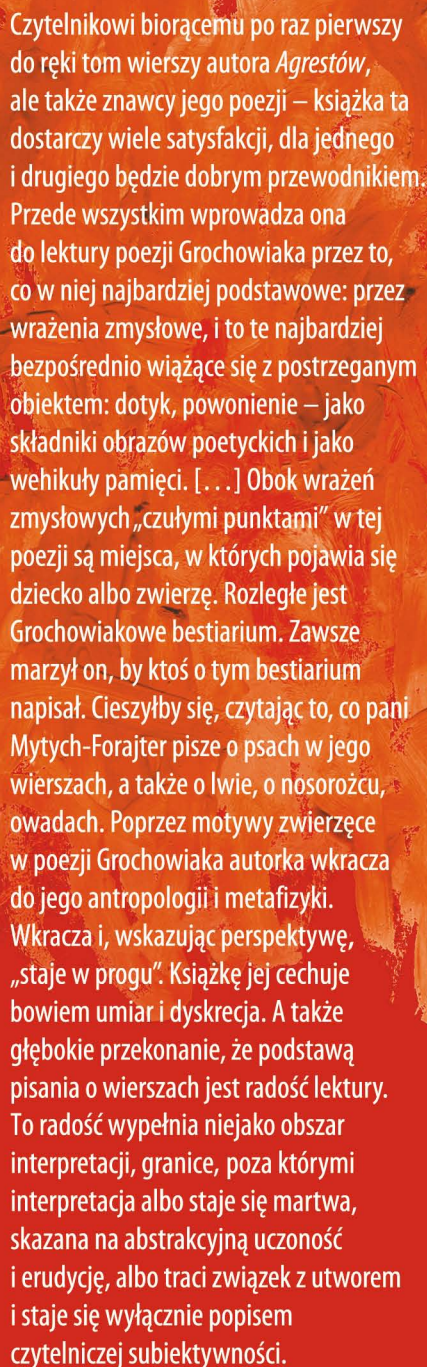
Beata Mytych-Forajter

# CZUŁE PUNKTY GROCHOWIAKA

szkice i interpretacje

Wydawnictwo  
Uniwersytetu  
Śląskiego

Katowice 2010



Czytelnikowi biorącemu po raz pierwszy do ręki tom wierszy autora *Agrestów*, ale także znawcy jego poezji – książka ta dostarczy wiele satysfakcji, dla jednego i drugiego będzie dobrym przewodnikiem. Przede wszystkim wprowadza ona do lektury poezji Grochowiaka przez to, co w niej najbardziej podstawowe: przez wrażenia zmysłowe, i to te najbardziej bezpośrednio wiążące się z postrzeganym obiektem: dotyk, powonienie – jako składniki obrazów poetyckich i jako wehikuły pamięci. [...] Obok wrażeń zmysłowych „czuły punktami” w tej poezji są miejsca, w których pojawia się dziecko albo zwierzę. Rozległe jest Grochowiakowe bestiarium. Zawsze marzył on, by ktoś o tym bestiarium napisał. Cieszyłby się, czytając to, co pani Mytych-Forajter pisze o psach w jego wierszach, a także o lwie, o nosorożcu, owadach. Poprzez motywy zwierzęce w poezji Grochowiaka autorka wkracza do jego antropologii i metafizyki. Wkracza i, wskazując perspektywę, „staje w progu”. Książkę jej cechuje bowiem umiar i dyskrekcja. A także głębokie przekonanie, że podstawą pisania o wierszach jest radość lektury. To radość wypełnia niejako obszar interpretacji, granice, poza którymi interpretacja albo staje się martwa, skazana na abstrakcyjną uczoność i erudycję, albo traci związek z utworem i staje się wyłącznie popisem czytelnicznej subiektywności.

Z recenzji wydawniczej  
prof. dra hab. Jacka Łukasiewicza, UW



# CZUŁE PUNKTY GROCHOWIAKA

szkice i interpretacje





PRACE  
NAUKOWE



UNIWERSYTETU  
ŚLĄSKIEGO  
W KATOWICACH

NR 2813

Beata Mytych-Forajter

# **CZUŁE PUNKTY GROCHOWIAKA**

**szkice i interpretacje**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2010

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzent  
Jacek Łukasiewicz

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:  
Śląska Biblioteka Cyfrowa  
[www.sbc.org.pl](http://www.sbc.org.pl)



# Spis treści

Wstęp . . . . .	7
-----------------	---

## Idee

Turpizm – mizerabilizm. Lot ku słońcu . . . . .	13
Trzy czułości Grochowiaka . . . . .	27

## Animalne i metafizyczne

Psia wola. O wierszu <i>Czyści</i> . . . . .	45
Zapisane zapachy . . . . .	55
Chciałbym cię ukryć w moim oku . . . . .	79
„Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...” Rzecz o <i>Haiku-images</i> . . . . .	87
„Gdzieżeś, Boże? Oho, hoooo!” . . . . .	109
Pamięci nosorożca. <i>Elegia oborska</i> . . . . .	119

**O skutkach czytania**

Zamieranie w zaczytaniu. <i>Czytelnicy</i> . . . . .	139
Nota bibliograficzna . . . . .	147
Bibliografia . . . . .	149
Indeks osobowy . . . . .	157
Summary . . . . .	161
Résumé . . . . .	163

# Wstęp

Oto on: jeź, *istrice*<sup>1</sup>

W 1998 roku na zamówienie włoskiego czasopisma „Poesia” Jacques Derrida napisał tekst zatytułowany *Che cos'è la poesia?*, który stanowi zarazem dyskursywną odpowiedź na postawione w tytule pytanie, jak i pokaz poetyckich możliwości autora. Poezję okazuje się „[...] zwierzę przenicowane, zwinięte w kłębek, zwrócone ku innemu i ku sobie, w sumie coś skromnego, dyskretnego, bliskiego ziemi, Jego Uniżoność [...]”<sup>2</sup>. Ta poetycka definicja poza walorem obrazowym zawiera niebywały potencjał filozoficzny, kierujący moją myśl ku tym aspektom pisarstwa Stanisława Grochowiaka, które są niczym zwinięty w kłębek jeź, skrywający pod płaszczem z igieł miękkie, narażone na uraz podbrzusze. Czym bowiem są tytułowe „czułe punkty”? Ten popularny frazeologizm<sup>3</sup> nazywa na ogół miejsca najsłabsze, podatne na zranienie, najczulsze na dotyk i ból. Co ciekawe, najczęściej tym pojęciem posługują się specjaliści od sztuk walki, głównie po to, by wiedzieć, jak najdotkliwiej zranić przeciwnika. Na szczęście retoryce batalistycznej wtóruje język erotyki, która z zupełnie innych powodów poszukuje najczulszych miejsc na ciele drugiego. Na czym polega jednak poszukiwanie czułych punktów w tekstach Stanisława Gro-

---

<sup>1</sup> J. Derrida: *Che cos'è la poesia?* Przeł. M.P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 155.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>3</sup> Pojęcie „czuły punkt” bywa wiązane także z wyrażeniem o antycznej proveniencji: „pięta Achillesa”, czyli ukrywana słabość.



chowiaka? Autor *Ballady rycerskiej* zostawił po sobie liczne tomy poetyckie, spory blok tekstów epickich oraz wiele dramatów, a także niezwykle ciekawą twórczość dla dzieci. To bardzo wiele, chyba zbyt dużo, by ogarnąć całość jednym spojrzeniem. Dlatego wybieram z tego pisarstwa tylko kilka „czułych punktów”, miejsc istotnych z racji ich nadwrażliwości. Szkicowo-interpretacyjny charakter tej książki jest także w jakiejś mierze związany z praktykowaniem czułości, która, jako ważne pojęcie oraz optyka, raz po raz powraca przy próbach czytania Grochowiaka, wiążąc się raczej z postawą otwartej wrażliwości na to, co biedne, małe i zagubione, niż z poetyką interpretacyjnego triumfalizmu.

Zaczynam od kwestii pojęciowo-ideologicznych, bo najłatwiej zapamiętuje się etykiety i najtrudniej z nimi walczy. A Grochowiak, za sprawą historycznego już sporu o kształt piękna i brzydoty, dla wielu pozostanie na zawsze turpistą, zamierając niczym mucha w bursztynie. Rozpaczam więc od spojrzenia na słynny spór nie tyle jako na walkę poetów, ile batalię światopoglądową. Zajmują mnie argumenty obu stron oraz kontekst polityczno-społeczny, bez którego chyba nie da się już dziś zrozumieć tej polemiki.

By nazwać drugi biegun pisarstwa Grochowiaka, sięgam po słowo „czułość”, pokazując jego różnorakie odcienie i znaczenia w poezji autora *Rozbierania do snu*. Czułość rozumiana zupełnie niesentymentalnie, choć zabawy tą konwencją także odnajduję w twórczości poety, pozwala mi połączyć wrażliwą otwartość z aktywną czujnością. Samo pojęcie sytuować się będzie blisko formuły stworzonej przez Grochowiaka – jego projektu poetyckiego mizerabilizmu, czyli otwartości na wszelkie formy bytu, z tendencją do dowartościowywania tego, co na ogół odrzucane.

Tym sposobem trafiam do poetyckiego bestiarium Grochowiaka, w którym nieodmiennie prym wiedzie zwierzę marginesu – pies. Wykorzystuję jego węchowe zdolności, by odróżnić prawdę od piękna oraz czystych od świętych (interpretacja *Czystych*). Osobne miejsce zajmie próba zrozumienia specyfiki „zapisanych zapachów”, ich rodzajów, znaczeń i funkcji. Aromat wanielowego ponczu wpadającego w otwarte psie chrapy prowadzi w kierunku metafizyki, pytań o rolę sztuki w obliczu umierania,

o (nie)moc tworzenia (*Gdy już nic nie zostanie*). Wątki zwierzęce spłotą się w ostatnim poetyckim tomie Grochowiaka z motywami dziecięcymi, które mają szczególne znaczenie w kontekście schyłku życia i pisania.

Kolejnym czułym punktem wydaje się tematyka związana z Bogiem, z którym poeta nieustannie się zмага, walcząc jak starotestamentowy Jakub. Pytania o Boga naprowadzają ponownie na ślady Zwierzęcia, tym razem rozumianego jako pokłady tego, co animalne, transowe, przedludzkie w człowieku (*Elegia oborska*). A na koniec niejako wyjście z morza tekstów, refleksja nad skutkami czytania (*Czytelnicy*), ponieważ moje pisanie o Grochowiaku wzięło się – podobnie jak wszystko<sup>4</sup>, o czym przekonuje autor baśni *Żyjątko, Biedajstwo i Ci inni* – z morza, właśnie z morza tekstów do czytania.

---

<sup>4</sup> „Żyjątko wzięło się z morza. Na dobrą sprawę wszyscy – jak tu siedzimy, stoimy, chodzimy, biegamy (a niektórzy fruwać) – wzięliśmy się z morza. [...] Można [...] śmiało powiedzieć, że nawet pióro i atrament, książka i druk, który właśnie czytacie, wzięły się z morza. Na ziemi robi się ciasno, więc może tam kiedyś wrócimy?”. S. Grochowiak: *Żyjątko, Biedajstwo i Ci inni. Zabawa literacka przeznaczona w zasadzie dla dzieci*. Oprac. M. Sołtyk. Warszawa 2009, s. 7. Wszystkie cytaty z tekstów literackich Grochowiaka pochodzą z następujących edycji jego pism (w nawiasach podaję zastosowane przeze mnie skróty): *Ballada rycerska*. Warszawa 1956 (Br); *Menuet z pogrzebaczem*. Kraków 1958 (Mzp); *Rozbieranie do snu*. Warszawa 1959 (Rds); *Agresty*. Warszawa 1963 (A); *Kanon*. Warszawa 1965 (K); *Nie było lata*. Warszawa 1969 (Nbl); *Totentanz in Polen*. Warszawa 1969 (TiP); *Polowanie na cietrzewie*. Warszawa 1972 (Pnc); *Biłard. Ahaswer*. Warszawa 1987 (B); *Haiku-images*. Warszawa 1978 (H-i); *Biały bażant*. Warszawa 1978 (Bb); *Rok polski*. Warszawa 1981 (Rp); *Wiersze niezbrane i rozproszone*. Wrocław 1996 (Wnr); *Plebania z magnoliami*. Warszawa 1956 (Pzm); *Prozy*. Warszawa 1996 (P); *Dialogi*. Warszawa 1976 (D); *Żyjątko, Biedajstwo i Ci inni*. Warszawa 2009 (ŻBi). Po cytacie podaję skrót tytułu tomu oraz numer strony.





An abstract artwork featuring a dense, chaotic composition of red and purple ink splatters, swirls, and blotches. The background is a light, textured yellowish-white. In the upper right corner, the word "Idee" is written in a bold, black, sans-serif font. A vertical, dark, textured column runs down the center of the image, resembling a stylized figure or a central axis. The overall effect is one of intense energy and movement.

**Idee**



# Turpizm – mizerabilizm

## Łot ku słońcu

Utopię już nieraz widziano – jako wyspę często,  
Tę na Morzu Śródziemnym obróconą ku słońcu

Wnr, s. 374<sup>1</sup>

Etykietowanie rzeczywistości tylko pozornie ułatwia poruszanie się po niej. Na pewno upraszcza sytuacje konfliktowe, pozwalając złapać przeciwnika w pułapkę metek. Słowa-etykiety żyją dłużej niż historie, z którymi są związane. Zresztą, po latach na ogół niewielu już o tych przedmiotach etykiet pamięta<sup>2</sup>. Termin „turpizm” nie jest tutaj żadnym wyjątkiem, raczej potwierdza regułę i zasłania spór, który przetoczył się przez łamy prasy po roku 1956. Zwłaszcza wszelkiego typu periodyzacje, a nade wszystko rzeczywistość szkolna, będą z etykiet korzystać, bo przecież jako prostsze postrzega się mówienie unikające niuansów, pozwalające wyraźnie klasyfikować i szeregować. Wnikanie w szczegóły wydaje się z tej perspektywy marnowaniem czasu i energii, wyhamowywaniem impetu kategoryzacji. Słowo „turpizm” odbieram jako ze wszech miar irytujące, szczególnie w odniesieniu do poezji Grochowiaka, do której tak silnie przylgnęło, że twórczość tego poety funkcjonuje bardzo często jako ilustracja wątpliwej przecież jakości tez o poetycko wyartykułowanej brzydocie. Każdy, kto spróbuje ponownie interpretacyjnie „dotknąć” tego pisarstwa, naj-

---

<sup>1</sup> Pierwodruk: „Nowa Kultura” 1961, nr 52–53, s. 7.

<sup>2</sup> „W 1956 roku poezja Grochowiaka przyjęta została z entuzjazmem. Ustalone wtedy rozpoznania i oceny obowiązywały do połowy lat sześćdziesiątych, do tomu *Kanon*. Dyskusja o »turpizmie« pozwoliła opatrzyć te rozpoznania wygodną etykietką”. J. Łukasiewicz: *Wstęp*. W: S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000, s. LVII (BN I, 296).



pierw niechybnie potknie się właśnie o to słowo. Jak ironicznie napisze Michał Nawrocki: „[...] Grochowiak jest turpistą, więc epatuje brzydotą, natomiast epatuje brzydotą, bo jest turpistą”<sup>3</sup>. W innym miejscu ten sam badacz stwierdzi, że etykieta „turpisty” przyczyniła się do interpretacyjnych uproszczeń (getto antyestetyki), wpływając silnie na recepcję twórczości Grochowiaka<sup>4</sup>. Warto więc może na chwilę powrócić do słynnego już sporu o turpizm, by zrozumieć okoliczności powstania tego pojęcia i zastanowić się nad jego funkcjonalnością.

Jesień roku 1956 nieoczekiwanie przyniosła wiosenną odwilż, dzięki której jak grzyby po deszczu zaczęły pojawiać się na scenie kultury nowe lub tylko odświeżone nazwiska. Pośród wielu literackich nowalijek uwagę krytyki zwróciła poetycka tendencja do wprowadzania do liryki tych aspektów rzeczywistości, które dotychczas na ogół rzadko w niej gościły. Krótko mówiąc, zniechęca wpuszczono na literackie salony to, co jest kalekie, trywialne i brzydkie. Na pewno w jakimś stopniu była to spóźniona reakcja na tendencyjnie arkadyjski obraz świata wpisany w literaturę socrealistyczną. Jak zauważył bowiem Wojciech Tomasik:

Kultura stalinowska dystansuje się nieustannie względem wszystkiego, co „chore”, „zgniłe”, „zepsute”. Kult fizycznej siły i witalności, jaki znajdował wyraz m.in. w towarzyszących pochodom pokazach sportowych, to istotny przejaw mitologii „zdrowego” społeczeństwa. „Zdrowego”, to jest takiego, które chce żyć inaczej, przystosowując świat do swoich potrzeb. A „inaczej” oznacza „piękniej”. Stalinizm wykreował model świata tymczasowo podzielonego, gdzie linię demarkacyjną wyznaczają m.in. kryteria estetyki: „my”, „tu”, „teraz” żyjemy w pięknie, „oni”, „tam”, „niegdyś” – w brzydocie. W świecie przegniłym, zezwierzęconym, trupim<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> M. Nawrocki: *„Tęgo się nauczą każdy, kto dotykasz próżni”*. Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka. Kraków 2007, s. 64.

<sup>4</sup> Zob. ibidem, s. 16, 21.

<sup>5</sup> W. Tomasik: *Miedzy trasą W-Z a Pałacem Kultury*. (O przemianach polskiej kultury stalinowskiej). W: *Październik '56. Odwilż i przełom w życiu literackim i kulturalnym Polski: materiały ogólnopolskiej sesji naukowej, Rzeszów 23–25 września 1996 roku*. Red. A. Kulawik. Kraków 1996, s. 13.

Tak spolaryzowany obraz wiązał się ze ściśle określonym wartościowaniem. To, co brzydkie i chore, umieszczano po stronie wrogów systemu czy zgniłego świata kapitalizmu. W tym kontekście nie powinno już dziwić ujawnione przez poetów pragnienie odczarowania brzydoty, odsłonięcia tego, co w czasie trwania stalinowskiej fasady wyrzucano poza nawias tekstu, postulując świat lepszy, niż jest.

Oczywiście, jest to tylko jeden z wielu powodów zaznaczenia się takich tendencji w literaturze drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Gesty młodych poetów były na pewno echową reakcją na wojenną traumę, która przewartościowała myślenie o świecie, człowieku oraz sztuce. W odpowiedzi na tendencyjność socrealizmu nagle do łask powróciły style, które stalinizm odrzucił, mające swoje źródło w literaturze średniowiecza, baroku, romantyzmu mistycznego, w twórczości Norwida, nurtach dwudziestolecia (futuryzmie, symbolizmie, surrealizmie, ekspresjonizmie)<sup>6</sup>. Niezwykle ważna, jeśli nie najważniejsza, wydaje się fascynacja egzystencjalizmem<sup>7</sup> oraz twórczy ferment w kulturze, przejawiający się otwarciem na Europę i świat (nowocześni autorzy w księgarniach, teatrach, nowe kino europejskie i światowe, które za sprawą powstałej w roku 1956 Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych trafia do mieszkańców kraju nad Wisłą).

W takich okolicznościach wystąpienia młodych twórców przestają szokować czy dziwić. Jednak reakcje krytyki literackiej zadziwiają ostrością tonu i bezkompromisowością. W dyskusji nad czarownictwem, desperacjonizmem, pesymizmem czy turpizmem – tymi wszystkimi określeniami żonglowano bowiem w prasie

<sup>6</sup> M. Kisiel: *Dialektyka przełomu 1955–1959 w literaturze polskiej*. W: *Przełomy: rok 1956. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*. Red. W. Wójcik przy współudziale M. Kisiela. Katowice 1996, s. 36.

<sup>7</sup> „Egzystencjalizm jest protestem przeciwko zafałszowaniu obrazu egzystencji ludzkiej przez współczesną cywilizację. Prowadzi wielką kampanię odłamania. Chce ukazać egzystencję ludzką w całej jej prawdzie, a więc w całej nędzy i tragizmie, i to w znaczeniu najgłębszym, chciałoby się powiedzieć »metafizycznym«, jeśli to słowo jest tu na miejscu”. J. Eska, A. Stanowski: *Wstęp do dialogu z „polskim egzystencjalizmem”*. „Więź” 1958, nr 1, s. 33.

– brało udział wiele osób, jednak najważniejsze głosy (i nimi się zajmę) należą do, po belfersku butnego, Juliana Przybosia oraz poety i redaktora „Współczesności” Stanisława Grochowiaka. Ten pierwszy uznawany jest za twórcę pojęcia „turpizm”, które wprowadza za sprawą wydrukowanej na łamach „Przeglądu Kulturalnego” w roku 1962 (nr 45) *Ody do turpistów*; drugi odpowiedział na ataki nie tylko *Ikarem*<sup>8</sup> – poetycko, ale i teoretycznie, artykułem *Turpizm – realizm – mistycyzm*<sup>9</sup>. Historyczna już *Oda do turpistów* wymierzona była nie tylko w autora *Ballady rycerskiej*, ale także w Różewicza, Herberta i Białoszewskiego. Niestety, etykieta turpisty przyłgnęła na stałe wyłącznie do Grochowiaka. Jacek Łukasiewicz będzie próbował wskazać pozytywny aspekt sporu o turpizm. Byłaby nim możliwość samookreślenia się, upublicznienia własnych wyborów filozoficznych i estetycznych<sup>10</sup>. Sam Grochowiak w swym programowo-polemicznym wystąpieniu napisze:

W końcu musieliśmy się jakoś nazwać, ponieważ zwlekaliśmy z tym ceremoniałem – więc nas nazwano. [...] Zapewne za kilkadziesiąt lat w podręcznikach szkolnych przeczytamy o Różewiczu, iż był turpistą, bo „pisał o rzeczach brzydkich”. Co wrażliwsze uczennice – być może – obleją się rumieńcem. Jestem więc także turpistą. Na to nie ma rady. Termin zdaje się być wystarczająco nieadekwatny, wystarczająco elastyczny dla kalamburzystów ze *Szpilek*, aby się przyjął<sup>11</sup>.

Niestety, zupełnie przypadkowo przewidział los nie starszego kolegi po piórze, ale własny. Autor *Ballady rycerskiej* posługuje się tym terminem o charakterze przezwiska, ale jednocześnie tworzy słowo

<sup>8</sup> Pierwotny druk: „Nowa Kultura” 1962, nr 47; tam też *Traktat o kazaniu* Iredeńskiego.

<sup>9</sup> Pierwotny druk: „Współczesność” 1963, nr 2.

<sup>10</sup> „[...] atak Przybosia został przez poetów z kręgu Grochowiaka przyjęty raczej z wdzięcznością. Dawał możliwość samookreślenia się [...]”. J. Łukasiewicz: „*Ikar*” Stanisława Grochowiaka. „Ruch Literacki” 1990, z. 4–5, s. 316.

<sup>11</sup> S. Grochowiak: *Turpizm – realizm – mistycyzm*. W: *Debiuty poetyckie 1944–1960: wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*. Oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki. Warszawa 1972, s. 366.

nowe – wprowadza pojęcie mizerabilizmu, które niestety popadło w zapomnienie. Mizerabilizm<sup>12</sup> oznaczał, jeśli dobrze rozumiem intencję Grochowiaka, postawę współodczuwania z tymi, którzy cierpią, drogę „trudnej afirmacji tego, co jest”<sup>13</sup>, rodzaj czulej otwartości na dotkliwość bytu, związanej silnie z podszytą tragizmem filozofią egzystencjalną.

Spierający się z Grochowiakiem Julian Przyboś występuje w tej polemice jako wieczny awangardzista, nestor poezji w jakiejś mierze pragnący „bitwy o poetykę”<sup>14</sup>, ale także świadomy tego, iż w tej prasowej dyskusji chodzi nie tylko o kształt liryki, ale także, a może przede wszystkim o wizję świata i człowieka. Robi to zresztą przy każdej nadarzającej się okazji, komentując nie tylko dokonania literackie, ale i na przykład plastyczne. W artykule stanowiącym reakcję na wystawę malarstwa młodych akcentuje swoją niechęć do ziemistych kolorów i pożądanie światła. Krytykując plastyków, pisze tak:

A wielu „starych” Młodych maluje właśnie – biało-czarno, a raczej brudno, bez światła, bez przestrzeni. Ogólne wrażenie po opuszczeniu wystawy nie jest krzepiące: świat wydaje się ponury,

<sup>12</sup> Pojęcie poetyckiego mizerabilizmu utworzone zostało na bazie łacińskiego czasownika *misereor* – *współczuć*, *litować się* oraz przymiotnika *miser* – *biedny*, *nieszczęśliwy*, *ubogi*. Grochowiak używa w swoim tekście tego pojęcia tylko raz, w odniesieniu do wczesnych wierszy Białoszewskiego: „Jak inaczej rozumieć atrakcyjność pierwszych wierszy Białoszewskiego, jeżeli nie dla swobodnego mizerabilizmu, który w tym kraju był i jest doświadczeniem powszechnym?”. Ibidem, s. 369.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 370.

<sup>14</sup> „Przyboś słusznie przeczuwa, że spór o turpizm to coś więcej, to spór o widzenie życia i świata, o rolę poety (może w ogóle artysty?) w tym świecie. [...] Przeczuwa, ale też nie przeczuwa. Ukształcony w czasach programów literackich, normatywnych poetyk, »awangardy« w sensie przede wszystkim formalnym, z uporem manewruje głównie na terenie sobie znanym: to lansując Peiperowskie recepty, to oceniając wartość poety po używanych przez niego rekwizytach. Nie raz już wyrażał swe oburzenie, że młodszy poeci nie chcą wstąpić na teren tego typu sporów. Niestety, czy na szczęście, bitwy o taką lub inną poetykę (w sensie konstrukcji wiersza) wygasły już na całym świecie, a spór przeniósł się w dziedziny bardziej podstawowe, a równocześnie sublimowane: funkcja społeczna poezji, poezja i moralność, poezja i cywilizacja”. Ibidem, s. 367.

ciemny i płaski. To te obrazy malowane czarną mazią, ziemiami i ugrami działają tak – jak okulary przeciwsłoneczne<sup>15</sup>.

Nie ma malarstwa bez światła, koloru, przestrzeni. Malując obraz – malarz rywalizuje ze słońcem. Jeśli obraz nie zaświeci z ram kolorami – na próżno się trudzi; farba to jeszcze nie kolor, brudami się obrazu nie namaluje<sup>16</sup>.

Rzecznik awangardy konstruktywistycznej oraz „plastycznej integracji życia”<sup>17</sup>, cały wychylony w przyszłość, jest optymistycznym utopistą. Po lekturze *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego roi o integracji wszystkich dziedzin sztuki, „zaprojektowanym po malarsku świecie uporządkowanej, powietrznej architektury”<sup>18</sup>. Marzy o zniesieniu różnicy między sztuką a życiem, o estetyzacji tego ostatniego. Ludzie mieliby mieszkać w otwartej przestrzeni ze światła i z powietrza. Przyboś wyobraża sobie te przyszłe domostwa tak:

Skoro są już drzwi z powietrza, będą i ściany z powietrza (tj. taflę ogrzanego, stale przepływającego powietrza, oddzielającego wnętrze od zewnątrz). Te powietrzne mieszkania związać będziemy i rozwijać jak namioty i przenosić się z nimi w dowolne miejsca. [...] Łatwo również wyobrazić sobie i nietrudno dojść do przekonania, że nadejdzie czas, kiedy mieszkaniowiec powietrznego domku uniezależni się od chmurnej pogody. W czasie słońca podciągnie pokój nad chmurę i tam ustawi sobie mieszkalną kompozycję. Na ścianach, tj. na taflach z ogrzanego lub chłodzonego powietrza, ściemni wówczas kolory, żeby zbyt nie raziły w nadobłocznym słońcu...<sup>19</sup>

<sup>15</sup> J. Przyboś: *O młode malarstwo młodych. Dyskusja o młodej plastyce*. „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 37, s. 3.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>17</sup> P. Juszkiewicz: *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży. Poznań 2005, s. 258.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>19</sup> J. Przyboś: *Jaka będzie sztuka przyszłości?* W: Idem: *Sens poetycki*. T. 1. Kraków 1967, s. 261–262.

Oto marzenia na przyszłość; dlatego nie powinna dziwić furia, z jaką walczył będzie z tak zwanym turpizmem. Jego utopia nie może pomieścić ich – turpistów, wrażliwości. Historia sporu o dopuszczalną „ilość czerni” w literaturze doczekała się wielu komentatorów i już w trakcie jej trwania obie strony miały swoich sympatyków. Skrzydło Przybosia wspiera Antoni Słonimski<sup>20</sup> i Jerzy Putrament. Każdy jednak z trochę innych powodów. Słonimski oskarżał będzie młodych poetów o eskapizm<sup>21</sup>, niepotrzebne udziwnianie tekstów prowadzące do „niezrozumiałości”<sup>22</sup>. Ujawni przy okazji swoją niechęć do awangardowego skrzydła poezji dwudziestolecia międzywojennego, z którym zwiąże poetykę Grochowiaka czy Białoszewskiego<sup>23</sup>. Z kolei Putrament pozostanie wierny ideałom socrealizmu i z niego wywiedzionej koncepcji utopijnego piękna. Młodym sekundują krytycy, tacy jak Jan Błoński, Jerzy Kwiatkowski czy Jacek Łukasiewicz. Ciekawe wydaje mi się polityczne i światopoglądowe uwikłanie tej polemiki, która w historii literatury i krytyki literackiej zapamiętana została przede wszystkim jako spór o program poetycki, a nieco trywializując kwestię – o dopuszczalną ilość brzydoty w wierszu. Zresztą nawet *Słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego tak

<sup>20</sup> Słonimski, zabierając głos w sprawie sporu z „młodą poezją”, tak pisał o postawie Przybosia jako polemisty: „Przyboś jak wszyscy ekstremiści jest nie-tolerancyjny i niegrzeczny. Pozbawiony jest przy tym całkowicie poczucia humoru. Napisał niedawno, że Chagall jest trzeciorzędnym kolorystą. Mógłbym stosując tę metodę napisać, że Przyboś jest trzeciorzędnym poetą. Gdybym tak napisał, popełniłbym i błąd, i nietakt, gdyż Przyboś nie jest trzeciorzędnym poetą, a drugorzędnym. Oczywiście dla mnie. Są tacy, którzy uważają go za pierwszorzędnego. Mnie to osobiście nie przeszkadza”. A. Słonimski: *Jedna strona medalu*. Warszawa 1971, s. 545–546.

<sup>21</sup> „Ucieczka od racjonalizmu, od problematyki moralnej, społecznej, politycznej jest dla mnie osobiście grzechem głównym tych poetów nieobecnych w ojczyźnie”. Ibidem, s. 547.

<sup>22</sup> „Liczne głosy potwierdziły raz jeszcze, że to nie żadne kołtuństwo, ale niemal cała inteligencja pracująca, nauczyciele, bibliotekarze, naukowcy nie chcą udziwniania i niezrozumiałości”. Ibidem.

<sup>23</sup> „Drażnią mnie tu pozostałości barbarzyńskiego włoskiego futuryzmu, pokutują tu jeszcze stare surrealistyczne koncepcje André Bretona”. Ibidem, s. 541.

właśnie definiuje turpizm – sprowadzając go do etykiety nazywającej poezję, w której ostentacyjnie obecne są tematy niepoetyckie<sup>24</sup>. A to przecież tylko powierzchnia sporu, w którym tak naprawdę chodziło nie o maksymalną ilość brzydkich, kalekich czy odrażających rekwizytów, ale także o światopogląd.

Obserwujący polemikę Jerzy Kwiatkowski nazwie postawę Przybosia powierzchownym optymizmem filozoficznym oraz „estetyzmem ignorującym zło i brzydotę świata”. A bawiąc się tytułem jednej z książek Tadeusza Peipera, napisze: „[...] nie »Tędy« wiedzie droga do przyszłości”<sup>25</sup>. To przyszłość jest bowiem ulubionym słowem autora *Ody do turpistów*, to ona jest celem zabiegów poetyckich, to w jej stronę powinien być wychylony poeta, tworząc ideę, na której oprze swój poetycki mikrokosmos. Przyboś w szeregu krytycznoliterackich wystąpień<sup>26</sup> będzie ganił młodych, domagał się sformułowanego programu, cały czas powołując się na moment dziejowy, czyli wiek technicznego rozwoju i cywilizacyjnego skoku. W polemicznej wymianie obaj dyskutanci, myślę tu o Przybosiu i Grochowiaku, zgodzili się co do prymarnej roli związanej z funkcją przypisaną poecie i poezji. Dla Przybosia będzie to poszukiwanie nowego, socjalistycznego człowieka<sup>27</sup>, przyszłościowej wizji, odpowiedniej dla wieku atomowego i lotów w kosmos. Kult brzydoty zwiąże on z gestem rozpacz, z lucyferycznym buntem romantyków, o którym z wyraźnym obrzydzeniem napisze:

Czyżby teraz, w drugiej połowie XX wieku, w epoce lotów kosmicznych, w kraju socjalistycznym miał się ten zdechły satanizm zwątpienia i rozpacz odrodzić?<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Słownik terminów literackich. Red. J. Sławiński i in. Wrocław 1988, s. 594.

<sup>25</sup> J. Kwiatkowski: *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*. „Życie Literackie” 1958, nr 3, s. 6.

<sup>26</sup> J. Przyboś: *Do młodych* (1960); *Ciąg dalszy rozmowy*; *Do poetów bezprzestankowiczów* (*List otwarty*); *Radość sporu*; *Rozmowa toczy się dalej*. W: Idem: *Sens poetycki...* T. 2, s. 88–122.

<sup>27</sup> J. Przyboś: *Ciąg dalszy rozmowy*; *Rozmowa toczy się dalej*. W: Idem: *Sens poetycki...*, T. 2, s. 99, 117.

<sup>28</sup> J. Przyboś: *Radość sporu*. W: Idem: *Sens poetycki...*, T. 2, s. 110.

Co bardzo ciekawe, obaj rozmówcy mówią jakby z różnych przestrzeni, choć żyją w tym samym kraju nad Wisłą. Można w tym miejscu wykorzystać teorię, tak uwielbianego przez Przybosia, Władysława Strzemińskiego i zauważyć, iż każda ze stron sporu pomija te elementy, których nie chce widzieć. Według teoretyka i praktyka teorii unizmu „w procesie widzenia nie to jest ważne, co mechanicznie chwyta oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia”<sup>29</sup>. Przyboś, jak rasowy miłośnik techniki, atakuje czytelnika kosmicznymi wyprawami, atomową energią i wizją mieszkania bez ścian. Teraźniejszość go irytuje. Dostrzega bowiem jej kalektwo. W artykule pod znamienym tytułem *O nową socjalistyczną sztukę* diagnozuje panującą sytuację ekonomiczno-estetyczną:

Ubieramy się brzydko, mieszkamy niewygodnie, brzydota zaciemniała nasze oczy na każdym rogu ulicy i za każdą szybą wystawową<sup>30</sup>.

Dla Przybosia tego typu konstatacja jest tylko punktem wyjścia, drobną wzmianką, po której nastąpi pełen nadziei pean na cześć cywilizacyjnego ruchu w przód. Grochowiak tymczasem, dostrzegając brzydotę codzienności, bezradność i biedę, zatrzymuje się przy niej, bo jest prawdziwsza niż futurystyczne rojenia, jest bliżej, jest teraz, domaga się czułego pochylenia nad sobą, afirmującego współczucia. Przyboś, projektujący świetlaną przyszłość w domach bez ścian, odmawia patrzenia na to, co niekoniecznie higieniczne. Jako przyczynę podaje społeczny skutek ciemnej tonacji w liryce, której sens dostrzega jedynie w krajach kapitalistycznych, gdzie: „Céline, Beckett, Kerouac, Cioran itd. pełnią pozytywną rolę – rolę gorzkiej soli dla przekarmionych żołądków”<sup>31</sup>. A w Polsce, gdzie – jak napisze – jest „nie czysto, lecz czystawo”, tendencje te nie pomagają ani znosić trudów rzeczywistości, ani walczyć o lepsze jutro, roz-

<sup>29</sup> W. Strzemiński: *Teoria widzenia*. Kraków 1974, s. 15.

<sup>30</sup> J. Przyboś: *O nową socjalistyczną sztukę*. „Trybuna Ludu” 1957, nr 13, s. 4.

<sup>31</sup> J. Przyboś: *Radość sporu*. W: Idem: *Sens poetycki...*, T. 2, s. 115.



leniwiając jedynie. Oczekuje więc od młodszych kolegów po fachu nie afirmacji tego, co jest, lecz walki o to, co będzie w bliżej nieokreślonej przyszłości, batalii o moralność socjalistyczną<sup>32</sup>, o nowy język. Według Przybośa bowiem naprawę ustroju należy zacząć właśnie od naprawy języka<sup>33</sup>, rozumianej na sposób awangardowo konstruktywistyczny. Chorobę i śmierć zaleca usunąć poza pole widzenia, gdyż:

Nikt cywilizowany nie afirmuje choroby i brzydoty, ale z nią walczy. Chorego leczymy, brzydotę usuwamy, ponieważ my, i zdrowi, i chorzy, nie godzimy się, aby choroba i brzydota zadowioły się w naszym życiu wyobraźni jako rzeczy powszednie, uprawnione i nie negowane<sup>34</sup>.

To nie wszystko, Przyboś postanawia także znaleźć remedium na wynędzniałą wyobraźnię turpistów. Dlatego wystosowuje apel do Ministra Zdrowia oraz Ministra Kultury i Sztuki z prośbą o budowanie krematoriów, które według niego są „niezbędnymi świadectwami nowoczesnej cywilizacji”<sup>35</sup>. Palenie zwłok ma zapobiec chorobliwej, lękiem podszytej fascynacji ich rozkładem. Jedenaście lat po zakończeniu wojny ten apel musi przerażać brakiem taktu oraz wprost porażać naiwnością. Tym większą, jeśli przypomnimy sobie wiersz, który wywołał tak spektakularną reakcję. Chodzi oczywiście o *Rozbieranie do snu* Grochowiaka, tekst, który nikogo nie przestraszy obrazem rozkładu ludzkiego ciała, bo to, co realnie obrzydliwe, zasłonięte zostało w nim woalem poetyckiego, niezwy-

<sup>32</sup> „Gdyby groteskę rozpałiła pasja społeczna, gdyby turpiści skojarzyli swoją manierę z odwiecznie polskim dążeniem do »naprawy Rzeczypospolitej«, z walką więc o moralność socjalistyczną...”. J. Przyboś: *Rozmowa toczy się dalej*. W: Idem: *Sens poetycki...*, T. 2, s. 121.

<sup>33</sup> „Któryż to z filozofów chińskich – Lao-tsy – odpowiedział, kiedy go w okresie rozprzężenia pytano o reformę państwa: że naprawę ustroju należy zacząć od naprawy języka”. Ibidem, s. 117–118.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>35</sup> Ibidem. Jakby na potwierdzenie swoich słów, Przyboś chciał być skremowany po śmierci. Jednak ostatecznie jego ciało zostało pochowane w trumnie.

kle wzniosłego języka<sup>36</sup>. Przyboś pozwala sobie także na żartobliwą próbę uleczenia chorego na fascynację brzydota autora *Ballady rycerskiej*. Jako metodę terapii proponuje zastosować naświetlanie. Pisz tak:

Ach, gdybym był mecenasem. Posłałbym tego liryka na spotkanie śródziemnomorskiego słońca, aby uleczyło jego smutek: jego gorzką młodość, ocaliłbym wielki talent od zbłąkania<sup>37</sup>.

Grochowiak nie będzie mu dłużny, na zaproszenie odpowie następująco:

Żyjemy w Polsce, która z wielu uzasadnionych przyczyn jest krajem ludzi biednych i w tym sensie „chorych”, „brzydkich”. „Słońce nad Morzem Śródziemnym” stanowi luksus dostępny tylko wycieczkowiczom z „Transylwanii”. Być może, iż za lat dziesięć, dwadzieścia wycieczki będą organizowane przez Związki Zawodowe, dzisiaj jednak jest to piękna „poetyczna” mrzonka, znowu się nie okłamujemy<sup>38</sup>.

Komentujący radę Przybosia Janusz Maciejewski też będzie pokpiwał z solarnych rad awangardysty, stając po stronie Grochowiaka, którego poezję wiąże z realiami zimnego północnego kraju<sup>39</sup>. Dla autora *Menueta z pogrzebaczem* postawa Przybosia po dwóch wielkich pokoleniowych traumach: ludobójstwie II wojny światowej oraz odwilżowej kompromitacji jedynie słusznego systemu, jest nie do przyjęcia. On i jemu podobni także szukają nowej formuły poezji i wiedzy o człowieku, ale patrząc na ten sam świat, widzą zupeł-

<sup>36</sup> Grochowiak tak napisze o zastosowanej przez siebie stylistyce: „Kto go czytał [wiersz *Rozbieranie do snu* – B.M.F.], wie, że w całym utworze ani razu nie użyłem słowa »nieestetycznego«, że rozkład człowieka w grobie ukazałem wyłącznie za pomocą obrazów wzniosłych, w scenerii tragedii antycznej [...]”. S. Grochowiak: *Turpizm – realizm – mistycyzm...*, s. 367.

<sup>37</sup> „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 5. Cyt. za: J. Maciejewski: *Liryka Grochowiaka*. „Współczesność” 1960, nr 6, s. 3.

<sup>38</sup> S. Grochowiak: *Turpizm – realizm – mistycyzm...*, s. 369.

<sup>39</sup> J. Maciejewski: *Liryka Grochowiaka...*, s. 3.

nie inne jego aspekty. Nie rakiety kosmiczne, ale nędzę cielesności; nie słoneczne jutro, ale biedne dzisiaj. I właśnie to brudne i brzydkie dzisiaj postanawiają afirmować. Wieczny konstruktywista czasami niebezpiecznie przypomina w swych ripostach bardów socjalizmu, kiedy nie chce zauważyć niedostatków skrzeczącej rzeczywistości. Jego wizja sztuki przyszłości jeszcze dziś wydaje się dziecięcą mrzonką, trudno więc nawet pomyśleć, jak bardzo była nierzeczywista w latach pięćdziesiątych, kiedy to, jak napisze Jacek Łukasiewicz: „połudwicy, schabu i szynki już dawno zabrakło”<sup>40</sup>, a szczytem marzeń było posiadanie syrenki produkowanej w fabryce na Żeraniu, której część karoserii była drewniana, a część robotnicy wyklepali młotkiem. Jeśli dodać do tego informację o drzwiach otwierających się w stronę przeciwną do kierunku jazdy (tzw. łapacz kur) i dwudziestu siedmiu koniach mechanicznych<sup>41</sup>, to rojenia Przybosia wydają się tym bardziej dalekie od codzienności PRL. Autor *Ody do turpistów*, który traktował socrealizm jako przerwę w rozwoju awangardy<sup>42</sup>, zbyt szybko chyba uwierzył w błyskawiczną zmianę mogącą nastąpić po roku 1956. Z jego tekstów wyczytać można przekonanie o powrocie we właściwe koleiny. Może też dlatego z jawną niechęcią odnosił się do wielorako, a nade wszystko egzystencjalistycznie motywowanego pesymizmu młodych. Dla Przybosia metafora odwilży oznaczała możliwość odsłonięcia tego, co skute było grubym lodem stalinizmu. Stąd może wiosenny optymizm. Tymczasem tzw. młodzi w czasie odwilżowym najpierw zobaczyli cały śmietnik, jaki wyłonił się po zimie, dotychczas przykryty sporą warstwą syberyjskiej zmarzliny.

W polemikach z turpizmem czy desperacjonizmem od czasu do czasu ujawnia się stary, wciąż żywy sposób myślenia. Na łamach „Współczesności” (1959, nr 2), w dyskusyjnym ferworze związanym z kłopotami z „czarną” literaturą, Jerzy Putrament użył jakże obciążonego niechlubną tradycją stwierdzenia o byciu „po stronie wrogów systemu”. Co go tak rozjuszyło? Otóż zdiagnozowany

<sup>40</sup> J. Łukasiewicz: *Szmaciarze i bohaterowie*. Kraków 1962, s. 21.

<sup>41</sup> K. Madej, P. Wroński: *Dekady 1955–1964*. Warszawa 2006, s. 33.

<sup>42</sup> P. Juskiewicz: *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”...*, s. 246.

przez niego pesymizm młodszych kolegów, ten sam, na który Przyboś szuka rady w futurologicznych conceptach. Putrament w starciu z Grochowiakiem powie tak:

Wasza literatura, wasz pesymizm w tej chwili ogólnikowy, nie oparty na jakimś specjalnym doborze zjawisk uderza w określony system. Przeciwno temu pesymizmowi będę walczył i bądźcie pewni – przeciwno temu pesymizmowi będzie walczyło samo życie<sup>43</sup>.

Retoryka lepszego jutra, dynamicznego ruchu naprzód, w stronę raju na ziemi, wyraźnie kłóci się z pesymizmem debiutujących w roku 1956. Mimo że ci ostatni wierzyli w możliwość reformy systemu<sup>44</sup>, może mieli dość czekania na lepsze jutro, które wciąż nie nadchodziło? Najpewniej też bardziej niż optymistyczny technicyzm przekonywała ich dotkliwa nędza własnego ciała. W okolicach sporu o turpizm wydarzyła się więc dziwna historia; młodzi i stary zamienili się miejscami, on patrzył w gwiazdy, oni pod nogi. Wiedzieli bowiem, że:

Pierwsi wrogowie Utopii  
Zamieszkali w chlewiku,  
Co miał natrysk bez wody – i komin gotycki.

Kierowano się: primo –  
PEŁNĄ ESTETYKĄ;  
Kierowano się: wtóre –  
TRADYCJĄ ŚLICZNOŚCI;  
Kierowano się: tertio –  
ODWSZENIEM OKOLIC;  
Zaś platfusy staruszki były nie do zniesienia,  
Grób zrobiony pospólny, obklepano łopatą,

<sup>43</sup> J. Putrament: głos w dyskusji na temat: *Kłopoty z „czarną” literaturą*. „Współczesność” 1959, nr 2, s. 1.

<sup>44</sup> „Więc socjalizm – tak – ale jako rzeczywistość narastająca już dzisiaj, powoli, z mozołem, niekiedy nie bez krzywdy ludzkiej, potrzebnego lub niepotrzebnego cierpienia, czasami ciężkiej ofiary”. S. Grochowiak: *Turpizm – realizm – mistycyzm...*, s. 371.

Do rodzin rozesłano listy z wyrazami współczucia,  
Potem Romeo i Julia chodzili po chmurach,  
Tłum stał zachwycony,  
Płonęły rakiety.

Wnr, s. 378

Pozbawiona wahania i wątpliwości postawa Przybosia, której zazdrościł mu na przykład Czesław Miłosz<sup>45</sup>, z dzisiejszej perspektywy zadziwia optymistyczną naiwnością i brakiem refleksji w odniesieniu do rozwoju techniki. Oczywiście, stosunek Grochowiaka do Przybosia nie był tak jednoznaczny. Pomimo sporu z awangardystą autor *Ballady rycerskiej* niezwykle wysoko cenił jego twórczość poetycką, co wyraził w polemicznym skądinąd wierszu *Ikar* za pomocą kreacji tytułowego bohatera oraz zabawy stylizacją. Jacek Łukasiewicz tak napisze o zawikłanej relacji obu poetów, interpretując ten właśnie programowy utwór:

Wiersz Grochowiaka jest polemiką z Przybosiem pamphleciścą, ale także wyraża solidarność z nim – poetą. Ikar to element podmiotowy, podmiot wypowiadający utożsamia się z nim w takim stopniu, w jakim czuje się artystą. Bez owego podmiotowego, lekkiego elementu w poezji nie byłoby cięższych przedmiotów, gdyż nie byłoby kreowanego świata, w którym takie przedmioty suwerennie, estetycznie mogłyby zaistnieć<sup>46</sup>.

Ikar, który wzlatuje ku słońcu, nie zważając na niebezpieczeństwo upadku, w jakiejś mierze przypomina poetę Przybosia, zakochanego w solarnych obrazach. Ale jako że stanowi figurę artysty, patronuje także Grochowiakowi. I pomimo że wydaje się bardziej bibelotem („By zapach szumiał w porcelanowych nozdrzach” – A, s. 8), warto pamiętać raczej o współczuciu dla jego kruchości niż ironii względem nierozsądku.

<sup>45</sup> „Pośród mnie współczesnych ludzi pióra o jednym tylko myślę z zazdrością. Jest nim Julian Przyboś. Nie poezji jemu zazdroszczę, tylko miejsca na ziemi, jakie sobie wyznaczył, nigdy nie popadając w rozterki i wahania”. C. Miłosz: *Ziemia Ulro*. Kraków 1994, s. 34.

<sup>46</sup> J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002, s. 84.

# Trzy czułości Grochowiaka

Cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam  
czułości do kamieni do ptaków i ludzi  
powinnaś spać we wnętrzu dłoni na dnie oka tam  
twoje miejsce niech cię nikt nie budzi<sup>1</sup>.

„Czułość” jest słowem podejrzanym, obciążonym nie dobrą tradycją<sup>2</sup>, „zalatującym” staroświeckością. Jest pojęciem wstydliwie chowanym na bardziej prywatne okazje. To zbyt miękkie, nieżyłociowy kompanion, kula u nogi, czasami knebel z łez. Tymczasem w twórczości Grochowiaka, tego samego, którego Pan „powołał na bunt”<sup>3</sup> – ta dziwna starość jest ozdobą poetyckiego salonu, można pokusić się nawet o stwierdzenie, iż „czułość” jest słowem kluczem otwierającym szczelnie dotąd zamknięte drzwi niektórych tekstów poety<sup>4</sup>. Twardość, ostrość, groteskowość gestów poetyckich przysłoniły drugi biegun tego pisanie – miękko aksamitnego, współczującego

---

<sup>1</sup> Z. Herbert: *Czułość*. W: Idem: *Epilog burzy*. Wrocław 1998, s. 74.

<sup>2</sup> Chodzi mi przede wszystkim o silnie skonwencjonalizowany i krytykowany model sentymentalnej uczuciowości (łzawości). Zob. T. Kostkiewiczowa: *Poezja i czułe serce. Szkic o sensach „czucia” w świadomości poetyckiej Oświecenia i Mickiewicza*. W: *Studia romantyczne*. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1973, s. 94, 96, przypis 24.

<sup>3</sup> Fraza wyjęta z Grochowiakowego *Świętego Szymona Słupnika* była często traktowana jak klucz do jego poezji. Zob. G. Grochowski: *Konceptyzm i teodycea*. W: *Lektury Grochowiaka*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 1999, s. 23–26.

<sup>4</sup> „Według [Reny – B.M.F.] Marciniak wyziera z tych wierszy [...] zawsze jedno i to samo: »potrzeba miłości i czułości«”. P. Łuszczkiewicz: *Książę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*. Warszawa 1995, s. 13. „Czułość» w znaczeniu współczującej wrażliwości wysoko stała w Grochowiakowej hierarchii cnót, nie tylko poetyckich”. J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002, s. 79.

otwartego na „dotkliwą stronę”<sup>5</sup> świata. Jacek Łukasiewicz, piszący o tomie *Polowanie na cietrzewie*, wskazuje dwa tematy czy skrzydła tego zbioru wierszy – momenty przemocy i czułości<sup>6</sup>. Z kolei Agnieszka Dworniczak, próbując niejako periodyzować czy porządkować twórczość Grochowiaka, ustawia naprzeciw siebie jego turpizm (ostrość, groteska) i mizeralizm (miłosierdzie, czułość)<sup>7</sup>. Sam Grochowiak, jakby nie zważając na elegancję przykładanej do jego wierszy dychotomii, poczynawszy od twórczości młodzieńczej przez *Balladę rycerską* aż do tomu *Haiku-images*, ciągle mówi czułością lub o czułości. Najczęściej dzieje się tak w tomie *Nie było lata*, jednak właściwie w każdym zbiorze wierszy czułość powraca na tyle często, by frapować odbiorcę. I nie o potęgowanie napięć w tej napiętej już jak struna poezji mi chodzi, nie o pogłębianie „rowu tektonicznego” pomiędzy zbuntowanym a czułym biegunem tej poezji, lecz o ponowne zrozumienie fenomenu „czułości”.

Grochowiak niezwykle często używa epitetu „czuły”; przydaje cechę czułości ludziom, rzeczom, zwierzętom, z reguły zaskakując swoimi wyborami frazeologicznymi, jakby atakując czytelnicze przyzwyczajenia. Czuły może być między innymi: połów włosów (*Połów*), połać pleców (*Oda – plecy*), błaganie o akt (*Elegia oborska*), rowek biustu Marceli Taszyńskiej (*Brama na Starym Mieście*), chwila (*Upojenie; Rozmowa o poezji*), ramiona fryzjera (*Model*), łożo, przepowiednia (*Zimną nad sercem*) czy błądź (*Zuzanna i starcy*). Czule można się rodzić (*Kafka*), mówić słowo „socjalizm” (*Humanizm*) i śpiewać (*Pieśń o Marchołcie*). Oprócz epitetu „czuły” („czule”) Grochowiak kilkakrotnie używa rzeczownika „czułość”. Dwa razy tytułuje nim swoje teksty (*Czułość; Czułość albo Guliwer*), w dwóch

<sup>5</sup> Formuła Teresy Kostkiewiczowej, użyta w odniesieniu do cechującej twórców sentymentalnych umiejętności dostrzegania ludzkiej biedy i wrażliwego reagowania na nią. Zob. T. Kostkiewiczowa: *Poezja i czułe serce...*, s. 88.

<sup>6</sup> J. Łukasiewicz: *Wstęp*. W: S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000, s. XXXIV (BN I, 296). Piotr Łuszczkiewicz wskazuje na podobną dwubiegunowość poetyckiej zmysłowości Grochowiaka (między sadomasochizmem a czułością). Zob. P. Łuszczkiewicz: *Książkę erotyku...*, s. 23–40.

<sup>7</sup> A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak*. Poznań 2000, s. 56.

innych przypadkach podejmuje poetycką refleksję nad tą kategorią (*Do S...; Przecież mnie czułość nigdy nie opuści*). Dlatego z samego środka tej poezji, z jej najbardziej czulej strony ruszam w stronę dzisiaj wstydliwą.

## Czułostkowość

Madzia ma buzię słodką jak kwiatek,  
więc zbieram z Madzi słodycz jak pszczołka,  
Madzia się broni, nadstawia czółka,  
a ja chcę tulić ust wonny płatek

Wnr, s. 21<sup>8</sup>

Czułości rozumianej jako „czułostkowość” jest w tej poezji stosunkowo niewiele. Pojawi się w utworach sprzed *Ballady rycerskiej* jako próba sprawdzenia głosu na partyturze sentymentalnej poetyki (pastisze?) czy język zdrobnień pozwalający budować bezpieczną, domową przestrzeń. Niekiedy Grochowiak brzmi jak „czysty Książnin”<sup>9</sup>. Nie jest jednak, chyba na szczęście, Książninem do końca. Cytowany powyżej *Madziowy wierszyk* (datowany na rok 1951) kończy się przecież zupełnie niesentymentalnym, bo badawczym (a nie załzawionym) i na ogół w tej twórczości śmierć konotującym<sup>10</sup> spojrzeniem:

i widzę lśniące oczy Villona  
w tysiącu kropel na drzew koronach,  
jak przyglądają się nam badawczo.

Wnr, s. 21

<sup>8</sup> Adresatką wiersza jest Anna Magdalena Hermannówna – przyszła żona poety.

<sup>9</sup> Ustna opinia Michała Głowińskiego w odniesieniu do *Madziowego wierszyka* (sformułowana na seminarium doktoranckim IBL PAN). Zob. P. Łuszczykiewicz: *Książę erotyku...*, s. 133.

<sup>10</sup> „Villon jest wszędzie tam, gdzie Grochowiak mówi o śmierci”. Ibidem, s. 77, przypis 31.



Podobny „zgrzyt” słyhać w także młodzieńczej *Kolędzie*, zupełnie niepodobnej do tej z tomu *Agresty*. „Szopka z cukru”, „dzieciątko w żłobie”, „śpiewający wietrzyk”, „deszczyk padający z nieba maczkiem”, wreszcie „śmieszny malec Boży”, który „przebiera paluszkami” – to frazy, w których splatają się ze sobą baśniowe, kolędowe, sentymentalne konwencje. Ale zaraz obok, wokół „szopki z cukru”, krążą „inne jakości”:

Aniołowie są na straży  
w grubych futrach dorożkarzy  
i ruszają wąsiskami.

*Kolęda* (Wnr, s. 27)

Wygłosowe zgrubienie, sute wąsiska strażników, „cacka z cukru” każą widzieć w tych ostatnich rodzaj unikat, lukrowanej wyspy cudowności w morzu niezdobniałości. Wąsaci aniołowie są ponadto znakiem umowności, teatralności tego świata (jasełka). Stoją na granicy prawdy i złudzenia.

W twórczości późniejszej Grochowiak kilka razy dość ceremonialnie odrzuca konwencjonalnie sentymentalne rozumienie czułości. Raz w rozmowie z egzaltowaną panną, która mówi o poezji tak:

[...] Pan ją jedwabnie – pan ją jak motyla  
Po takich złotych i okrągłych lasach...  
To jest jak z Dafnis bardzo czuła chwila...

[...] Rozumiem pana. Z wierzchu ta ironia,  
A spodem czułość podpełza ku sercu...

*Rozmowa o poezji* (Mzp, s. 6)

Dziewczyna przez użycie znaczącego imienia Dafnis<sup>11</sup> i aż dwukrotnie przywołaną kategorię czułości staje się rzeczniczką twórczości łzawo-sentymentalnej oraz związanego z nią wzorca uczuciowości,

<sup>11</sup> Imię to odsyła do tradycji antycznej (Dafne, Dafnis) oraz czerpiącej z niej motywy i imiona twórczości sielankowej (S. Twardowski: *Dafnis drzewem bobkowym*) i sentymentalnej (maniera nadawania pasterzom antycznych imion).

najsilniej skonwencjonalizowanego i zbanalizowanego<sup>12</sup>. Tymczasem poeta raczy ją prowokacyjnie twardymi ripostami. Jego poezja „wynika z brodawek ogórka”, jest „jak ostro całowany tasak”<sup>13</sup>. Egzaltacja dziewczyny zyskuje wyraźnie negatywną opinię artysty. Porównanie do butelki perfum to w przypadku tej twórczości bardzo ostra krytyka sztuczności<sup>14</sup>, duszącego charakteru wybranej przez interlokutorkę tradycji literackiej. W *Upojeniu* Grochowiak ponownie opowie się przeciwko czułości. Napisze:

Nie jesteś dla mnie tymianek ni róża,  
Ani też „czuła pod miesiącem chwila” –  
Lecz ciemny wiatr,  
Lecz biały mróz.

*Upojenie* (Nbl, s. 16)

Nadmierna czułość może bowiem zadusić na śmierć, stać się rodzajem ciasnej szuflady-trumienki, w której przechowywana jest pamięć po zmarłych. Dlatego:

Najpierw się muszą wyłamywać z szuflad,  
Z matczynych biurek ze złożonym zamkiem,  
Z owych izdebek czułości i trądu,  
Gdzie leżą bladzi, zadławieni pudrem

*Mamy tych braci* (Nbl, s. 29)

Martwi dwudziestoletni, z piskliwymi głosikami z okresu mutacji, z Norwidem na ustach, pozostają na zawsze upupieni pudrowaną czułością. Grochowiak konsekwentnie odrzuca lub przekra-

<sup>12</sup> Zob. T. Kostkiewiczowa: *Sentymentalizm*. W: Eadem: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*. Warszawa 1975, s. 264.

<sup>13</sup> Agnieszka Dworniczak dostrzega w tej scenie także polemikę z wiarą w mistyczne źródła twórczości poetyckiej. Zob. A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak...*, s. 125.

<sup>14</sup> Zapach perfum to zapach sztuczny, próbujący ukrywać i poprawiać naturalny (świeży, ostry) zapach ciała. Perfumy (i wszelkie inne kobiece ulepszenia), maskując ciało, kłamią, zapowiadają umieranie. Zob. P. Łuszczzykiewicz: *Księżę erotyku...*, s. 38–39.

cza (ośmiesza, parodiuje) sentymentalną pozę, skamielinę konwencji. Zbyt często jednak mówi o czułości, by można było ją wiązać jedynie z poetyką późnego Książęcia. Czułość najwyraźniej frapuje poetę, dlatego eksploruje on wieloznaczność tego słowa, tym samym każąc swoim czytelnikom porzucić dotychczasową wiedzę, zaryzykować wejście w czułość, zdziwić się czułością.

## Czujna otwartość

Czułość w poezji Grochowiaka oznacza często pewien typ zmysłowej wrażliwości<sup>15</sup>. Jest jedną z odmian „czucia”, gestem zaufania do przyziemnych aspektów ludzkiej sensualności. Nie jest to „czucie sercem”, choć konieczna jest do niego emocjonalna strona osobowości, lecz (najczęściej) „czucie węchem i dotykiem”<sup>16</sup>. Dlatego nos i dłoń stają się narzędziami (przestrzeniami) czułości. Grochowiak łączy tę kategorię z waloryzowanymi niżej niż wzrok czy słuch sferami ludzkiego poznania<sup>17</sup>. Józef Bachórz, przy okazji sprawdzania *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza*, zauważył, iż niezależnie od użyteczności różnych organów w orientacji w świecie, te drogi poznania, które najbardziej wiążą się z ludzką anatomią i fizjologią, podejrzewane są o większą podatność na grzech czy zbłądzenie<sup>18</sup>. Oko i ucho potrzebują dystansu, odległości rozdzielającej podmiot od przedmiotu poznania. Nie wchodzi z mate-

<sup>15</sup> Należy pamiętać o karierze „czucia” i „czułości” w pismach oświeceniowych sensualistów. Zob. *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa. Wrocław 1996, s. 59–60.

<sup>16</sup> O ile sentymentalizm preferował kontakt za pośrednictwem dotyku i wzroku (oko i dłoń), o tyle romantyzm opowiedział się po stronie czucia „okiem duszy”. Zob. T. Kostkiewiczowa: *Poezja i czułe serce...*, s. 91, 106.

<sup>17</sup> Etymologicznie „czucie” (doznawanie) łączy się z zapachem. Zob. A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1989, s. 81.

<sup>18</sup> J. Bachórz: *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza?* W: Idem: *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*. Gdańsk 2003, s. 71.

rią poznawaną w cielesny, więc potencjalnie zwodniczy, kontakt. Z kolei odczucia węchowe, wrażenia smakowe i dotykowe powstają dzięki wchłanianiu, cielesnemu spotkaniu narządów zmysłów ze światem. Znoszą dystans. Być może dlatego poezja, w której o kontakt najtrudniej<sup>19</sup>, pragnie czule dotykać.

W sonecie *Leśni* Grochowiak kontaminuje dotyk i węch, dzięki czemu otrzymuje wyższy poziom „czułości”, „najczulszy węch dłoni” służący badaniu napisanego tekstu:

Badam najczulszym węchem mojej dłoni  
Tę sonetami zadymioną kartkę,  
Z jakich jest desek strugana i twarzy?...

*Leśni* (A, s. 67)

Badanie węchem porowatości strony, a otwartą dłonią jej dymnego zapachu pozwala mówić o poetyckiej nadczułości zrodzonej z emocjonalnego stosunku do badanego przedmiotu. Czułość gnieździ się we wnętrzu dłoni, może też być cechą wrażliwego nosa. Taki nos ma słoń z *Ody – Bóg*. Jego trąba przemienia się w genezyjską przetrzeń, daje początek światu<sup>20</sup>:

Ja-słoń o ruchliwej, o czulej,  
O wysmukłej trąbie.  
Idę i nocą wącham dzikie gwiazdy,  
Zdejmuję globy z najwyższych sfer,  
Rozgryzam – cierpkość soku parzy mi język.

[...]

Niosę w supelku mej ruchliwej trąby  
Drzewo Rodzaju, Baobab jak góra,  
Z którego Ewa zrywała Jabłko  
Krojąc je – buchnął od ziaren dym.

*Oda – Bóg* (Wnr, s. 50)

<sup>19</sup> Poezja miłosna Grochowiaka z reguły nie przynosi nadziei na bezpośredni kontakt, pomiędzy kochanków „wchodzą” media uniemożliwiające pełne miłosne spotkanie. Zob. P. Łuszczykiewicz: *Księżę erotyku...*, s. 60.

<sup>20</sup> W wierszu *Oto maleńki* (Br, s. 22–23) Pan Bóg nosi maleństwo w nosie, kichnięcie jest aktem stworzenia.

Boski słoń<sup>21</sup>, posiadacz fallicznej trąby, powstałej ze zrośnięcia wargi górnej z nosem, stwarza światy i je poznaje – obwąchując. Ma „w nosie” biblijną historię stworzenia i pierwszego grzechu. „Czuła trąba” słonia to miejsce spotkania hinduizmu, judaizmu i chrześcijaństwa, miejsce narodzin synkretycznej, poetyckiej mitologii. Inny posiadacz szczególnie wrażliwego nosa – pies, też bywa obdarzany cechą czułości, oznaczającej i tkliwość, i zmysłową wrażliwość:

I naszych zdartych wapnem bezimiennych twarzy  
Nawet pies by nie poznał – tak ciągle wam czuły...

*Do upiórów* (Wnr, s. 148)

A skoro wspominam Grochowiakowy zwierzyńiec, nie sposób przemilczeć fascynacji poety czułością chrap konia. W wierszu *Pegaz* otrzymujemy rodzaj poetyckiej definicji hybrydy:

Kiedy biorą go za uzdę – ledwo muskają  
Kiedy go troczą – staje dęba  
Za nic ma ostrogi  
Chrapami czuły kopytami srogi  
Nie byle zając  
Pegaz

*Pegaz* (Wnr, s. 266)

Dlatego pewnie, gdy w tej twórczości mowa o koniu, mowa też o czułości dotknięcia. Końskie chrapy tego się domagają. W *Epilogu w stearynie* noc przynosi nad dom chłopczyka senne widziadło:

[...] czule wygłaskuje konia  
O chrapach białych jakby śnieg w nie nawiał

*Epilog w stearynie* (A, s. 88)

---

<sup>21</sup> W hinduizmie bóg Ganesia, syn Śiwy i Pārwatī, bóg początku i wejścia, patron literatury i nauki, wyobrażany jest z głową słonia. Zob. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 385.

Czuły gest staje się aktem kreacji, koń został niejako stworzony głośkaniem, wygłaskany na życie (a nie zagłaskany na śmierć). Z kolei w wierszu *Po ciemku* opowieść o koniu zaczyna się od czułości pętania („najczulej pętać jedwabiem”; *Po ciemku* – A, s. 16). Koński pysk pozwala czasem na gest czułości względem tych „najczulszych Małych” (*Dziecięcość* – B, s. 41). Tak dzieje się, gdy na świat przychodzi „czułe pisklę” – Ola:

Dziś przyszło na świat pisklę  
Mój Boże takie czułe  
Że chciałbym pysk mieć z pluszu  
Być koniem albo mułem.

*Urodziny Oli* (Wnr, s. 359)

Pysk konia albo muła (naturalnie czuły) umożliwia bezbolesne, bo „aksamitnie” czułe dotknięcie<sup>22</sup>. W przywołanym życzeniu słyhać także marzenie o byciu pluszową zabawką w rękach nowo narodzonej dziewczynki.

Czasem czułość jest konieczna podczas połowu, szczególnie gdy trofeum stanowią włosy krążące pod powierzchnią wody jak plankton<sup>23</sup>. Pozostając „w wodzie”, warto wspomnieć „opowiedzianą rybę” i gest przykładania „czułego młotka”<sup>24</sup> do równie czułej twarzy:

<sup>22</sup> Pysk konia powróci także w prozie Grochowiaka, ściśle wiążąc się z chłopięcą i męską wyobraźnią erotyczną: „Stanąłem na czworakach przed kolejnym czworonogiem i zaglądając w tunel między tylnymi nóżkami, spojrzałem na wielki jak piekarnia koński łeb. Ujrzałem coś, co odebrało mi oddech z zachwyty: mięsiste, lekko rozedrgane chrapy. Od środka przypominały rozłupaną brzoskwinie, taką samą, jaką codziennie zrywałem w ogrodzie i małymi palcami miażdżyłem na niechlujne ochłapki; z wierzchu zaś nieprzeparcie kojarzyły się z czymś aksamitnym, zamszowym, przytulającym i usypiającym zarazem. I to równomierne falowanie” (*Ważka* – P, s. 406).

<sup>23</sup> „Potem włosy dobyto. O włosów połowie / Trzeba dodać, że czuły. Że wymaga wdzięku. / Tutaj bowiem trójzęby służą za narzędzie; / Trzeba palce zwysmuklić, utanecznić ruchy” (*Połów* – A, s. 35).

<sup>24</sup> „Czuły młotek” posłuży do zabicia ryby, jego czułość ma perwersyjny charakter.

– Opowiedz rybę...  
 – Dobrze. Opowiadam:  
 Ten młotek czuły, a jakże treściwy,  
 Ktoś piękny może do twarzy przykładął,  
 Bo twarz ma gładkość podobną do ryby...

*Po ciemku* (A, s. 16)

W innym tekście Grochowiak ponownie łączy miękkie gesty (pocałunek) z rybą, tym razem silnie sakralizowaną<sup>25</sup>: „Grób Lewiatana ominę tuniką / Przezroczystą jak Hostia. / Rzęsy ryby ucałuję / Miękką wargą czułości (*I wejść w Ołtarze Pańskie* – Wnr, s. 251).

Czułość jest rodzajem sensualnej wrażliwości podszytej „dobrymi emocjami” – miłością, przywiązaniem. Czasem jest wprost wyzwalana przez najbardziej na zranienie podatne – „czułe kłęski ciała” (*Dwunasty listopad* – Nbl, s. 69), czyli te ciała fragmenty, które, z racji swej bezbronności lub sensorycznej nadwrażliwości, o czułość proszą<sup>26</sup>. Dwukrotnie pisze Grochowiak wiersz „na plecy”, za każdym razem pamiętając o czułym epitecie. W *Odzie – plecy* poeta powie:

One są dwie – dwie krainy osobne,  
 Zamknięte w horyzontach jak obkreślone koła;  
 Spływając w wąski trójkąt, w najbardziej czułą połąć

*Oda – plecy* (Mzp, s. 38)

Jedenaście lat później, jakby wciąż przepracowując poetycko ten sam temat, niejako dopowie: „Masz dwoje pleców jak dwa czułe miecze” (*Od pleców* – Nbl, s. 79)<sup>27</sup>. Delikatność, kruchość człowieczej konstrukcji, misterne wiązanie kręgów i żeber pozwala zobaczyć w ludzkim „tyle” pejzaż z „muzyczną złotą rurą” pośrodku czy zawiązki skrzydeł. Człowiecza podatność na zranienie powraca w Grochowiakowych *Prozach*, w scenie mierzenia z broni w plecy uciekającego:

<sup>25</sup> Zob. A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak...*, s. 71.

<sup>26</sup> Agnieszka Dworniczak nazywa je „miękkimi” częściami ciała. „Jedynie »miętkość« może budzić czułość. »Miękkie miejsce« znaczy miejsce intymne, słabe, nie do obrony przed śmiercią [...]”. Ibidem, s. 45–46.

<sup>27</sup> W tekście *Oda – plecy* miecze były płaskie i pozwalały nazwać plecy twardymi i niemiłosiernymi. Czyżby upływ czasu coraz bardziej „uczulał” poetę?

Oooo, jakie ogromne plecy ma człowiek! Ile w nich jest włókien, nerwów, żył! Plecy są chyba największą częścią człowieka. Są ogromne. I każdą część pleców posiada się bardzo oddzielnie: inaczej lewą, a jeszcze inaczej prawą. Środkiem zaś przebiega kręgosłup – szeroki na dwa palce, lekko wypukły. Ma niezliczoną ilość kręgów, nanizanych na siebie, też osobnych: one ochraniają mlecz. Od kręgosłupa na dwie strony rozskrzydlają się dwa płaty płuc. Poniżej prawego jest wątroba, poniżej lewego serce. Wszędzie łopocze krew, napięta, gotowa za byle pretekstem chlusnąć, obryzgać ręce, twarz, spodnie, kamienie bruku. Ale jeszcze niżej są jelita... A mimo wszystko biegnie się tak lekko. I tak cicho... I kiedy się biegnie, myśli są konkretne, dające się łatwo zapisać w słowach: czy to teraz? Czy to teraz? Jeszcze krok? Jeszcze ile kroków?

*Antygona cztery cztery* (P, s. 300)

Odsłaniania nędza cielesności prosi o czułość, nagie ciało to ciało najbardziej bezbronne, bardzo często niepiękne, można je skaleczyć niemiłosiernym wzrokiem lub nieczułym dotykiem. Dlatego mężczyzna z tej poezji, którego partnerką jest niemłoda już kobieta, musi pamiętać, iż:

Teraz ją trzeba rozbierać z rozważą;  
Znać, gdzie się kryją czułe kłęski ciała,  
Tak by wpółskryta, przecież naga stała,  
Nie obnażona, aby była naga.

*Dwunasty listopad* (Nbl, s. 69)

Epitet „czuły” („czułe kłęski ciała”) oznacza tutaj i zmysłową, i psychiczną wrażliwość odsłanianej kobiety (czulej na dotyk, pieszczotę, ból, spojrzenie) oraz postulat o czułość kierowany w stronę rozbierającego ją mężczyzny (ciało kobiety proszące o czułość<sup>28</sup>). „Kłęski ciała” to fragmenty najintymniejsze, z nimi Grochowiak łączy kategorię czułości. To dlatego – w *Bramie na Starym Mieście* „w czułym rowku biustu ślusarzowej / Kibitki pędzą po niewieścim śniegu”

<sup>28</sup> Kobięcie ciało to ciało proszące o czułość, ponieważ „Mężczyznę zbudzisz, gdy go dotkniesz, ale / Kobietę zbudzisz, gdyś dotykać przestał [...]” (*Z pamiętnika* – A, s. 28).



(*Brama na Starym Mieście* – Pnc, s. 14), a zamieniona w pająka przez zawistną Atenę Arachne ma „delikatny narząd płci i czułości” (*Arachne w pająka przeistoczona* – Nbl, s. 22). Czułość rozumiana jako czujna otwartość łączy aktywność i bierność – oznacza i tkliwość miłosnego otwarcia na Drugiego, oczekiwanie na kontakt (niejako „wystawienie się” na kontakt), i wyczulenie, aktywną wrażliwość, precyzyjną reaktywność.

## Ku „dostojnej czułości”

Czułość bywa – jak pełny wojen krzyk;  
I jak szemrzących źródeł prąd,  
I jako wtór pogrzebny...  
I jak plecionka długa z włosów blond,  
Na której wdowiec nosić zwykł  
Zegarek srebrny ---<sup>29</sup>

Istną „eksplozją czułości” lub, mówiąc precyzyjniej, miejscem refleksji nad kategorią czułości jest tom *Nie było lata* (1969). To w nim Grochowiak aż dwa razy (raz – na początku tomu; raz – na końcu) mówi o czułości wprost, poddaje ją poetyckiemu badaniu, używając formy rzeczownika zakończonej „-ością”, sygnalizującą abstrakcyjny charakter tej kategorii. Znacznie częściej niż dotychczas używa też epitetu „czuły”. Być może zapowiedzią tego zwrotu była już końcówka zbioru poprzedniego (*Kanon* 1965), a dokładniej – wiersz pt. *Czułość albo Guliwer* (przedostatni w tym tomie, po nim następuje już tylko *Szpital*), w którym tytułowa kategoria wydaje się po raz kolejny reinterpretowana. Jest to wiersz odsyłający do fragmentu oświeceniowej powieści Jonathana Swifta – *Podróże Guliwera*, opisującej pobyt głównego bohatera wśród karzełków (państwo Liliput).

<sup>29</sup> C.K. Norwid: *Czułość*. W: Idem: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1990, s. 110 (BN I, 271).

Bohater wiersza, podobnie jak Guliwer, ze względu na dysproporcję wzrostu, stał się terenem<sup>30</sup> (w powieści: człowiek-Góra), po którym spaceruje księżniczka, kroczą strażnicy, na którym „dzieje się” życie (pogrzeby, śluby). Grochowiak dwukrotnie powtarza „śniłem”, przydając historii baśniową i oniryczną ramę. Zabiegi karzełków wyglądają jak próba zagospodarowania „pustej przestrzeni” („aby palce znów zakwitły”, eksploracja krtani, budowa kościołów we wnętrzu dłoni), śniący Guliwer niebezpiecznie kojarzy się z martwym Guliwerem. Tym bardziej, że na koniec mówi:

Leżałem w trwodze  
By niczego nie spłoszyć  
Mokrym chlupotem  
Serca

*Czułość albo Guliwer* (K, s. 41)

Trwogą napawający, dźwiękonaśladowczy „mokry chlupot serca”<sup>31</sup> z jednej strony prowadzi w kierunku poetyki łez i czułości oraz delikatności Guliwera wobec maleńkich ludzi<sup>32</sup>, z drugiej – przy-

<sup>30</sup> Być może jest to jedyny „pejzaż męski” w tej poezji. Znane jest upodobanie Grochowiaka do „pejzaży kobiet”. Jak pisze J. Łukasiewicz: „W wierszu *Czułość albo Guliwer* [...] – to on jest ziemią i pejzażem, stroną bierną, ogrodem, a nie ogrodnikiem. Ona chodzi po nim z konewką, by zakwitły jego palce”. J. Łukasiewicz: *Wstęp...*, s. XXXI.

<sup>31</sup> W prozie Grochowiaka natknąć się można także na „mięciutki chlupot melasy mózgowej” – *Dynie* (Motyw z „*Hamleta*”) – P, s. 339. Agnieszka Dworniczak wiąże z tego typu obrazami odczucie wstrętu. Zob. A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak...*, s. 45.

<sup>32</sup> W powieści Guliwer wielokrotnie daje świadectwo swej delikatności względem Liliputów (oni z kolei wcale wobec Guliwera delikatni nie są): „Przelazłszy przez Bramę Zachodnią szedłem bardzo lekko, stąpając bokiem przez dwie największe ulice, w kamizelce tylko, bom się obawiał, że połam sukni zwierchniej uczynię szkodę w dachach. Szedłem z największą ostrożnością, ażeby się ustrzec zdeptania kogoś z ludzi pozostałych jeszcze na ulicach [...]”. J. Swift: *Podróże Guliwera*. Przeł. Anonim. Warszawa 1956, s. 50.

pomina dźwięk „rozciekającego się”<sup>33</sup> ciała. Jedyna nadzieja w nieśmiertelnym i ratującym przed rozkładem złocie (mumifikacja?), które pojawia się za sprawą konewki i latarki strażników.

W tomie *Nie było lata* Grochowiak ponownie poetycko przepracowuje czułość. W programowym wierszu *Do S...* wyznaje:

I pomyśl: czułość, ta świetlista kula,  
Teraz dopiero w mym pobliżu płonie,  
Luzując szczęki, łagodząc me dłonie.

Bunt się uskrzydla tak – jak się uczuła.

*Do S...* (Nbl, s. 8)

„Ustateczniony”, „uskrzydłony”, „udorzeczony” i „uczulony bunt” to antidotum na nieubłagany upływ czasu, to odnowiona formuła poetycka Grochowiaka, który wchodził do literatury frazą: „powołał mnie Pan na bunt”. „Świetlista kula czułości” przypomina życiodajne słońce, kulistość czułości wiązać można z pojęciami harmonii, boskości, doskonałości. Ale to nie koniec czułości w tym tomie. Wiersz przedostatni w zbiorze, bez tytułu, ale z czułym incipitem, głosi:

Przecież mnie czułość nigdy nie opuści;  
Nawet gdy zwątpię w śnieżność mego pióra;

Nbl, s. 78

Grochowiak trzykrotnie powtarza podobnie brzmiącą frazę. Zaczyna od zdania okolicznikowego przyczyny: „przecież mnie czułość nigdy nie opuści”, przechodzi do zapewnienia „Będziesz mi wierna dostojna czułości, / Po czas jałowy<sup>34</sup> – i po dalsze czasy;”

<sup>33</sup> Należy przy tej okazji pamiętać o innej poetyckiej frazie: „Pójdiesz Pleśniowy / Legniesz Ciekliwy / Nakarmisz osty / Najesz pokrzywy” (*Zwątpienie* – Rds, s. 62)

<sup>34</sup> Czas jałowy to wyraźne nawiązanie do tytułu poematu T.S. Eliota *Ziemia jałowa*. „Ziemia jałowa Eliota to kraina, w której uległy uwiądowi wszelkie uczucia istniejące między ludźmi. Nie ma już mowy nie tylko o miłości, ale wręcz o jakimkolwiek zrozumieniu [...]”. W. Rulewicz: *Wstęp*. W:

i kończy powrotem do nagłosu wiersza z odrobiną odmiany: „Ale mnie czułość dalej nie opuści”. Czułość zyskuje cechy najtrwalszego wyznacznika twórczości, a nawet gwaranta trwania *post mortem*. Pozostanie przecież nawet i w czasie jałowym, nawet dalej... Dostojny epitet nie pozwala łączyć tego typu czułości z konwencją sentymentalną, z tkliwą łzawością. Pozostaje pytanie o źródła nowej definicji, zakorzenionego przecież i obciążonego znaczeniami – słowa. Czułość staje się kategorią etyczną, przedpoetycką. Fraza „dostojna czułość” ma ponadto posmak paradoksu. Grochowiak łączy twardość, koturnowość i miękkość, do-tkliwość. Nie zadowala się potoczną mądrością, szuka słów dla czułości. Jacek Łukasiewicz napisze o jego „dostojnej czułości” tak:

Ta czułość, całkowicie niesentymentalna, osiągnąta jest [...] w trudzie, mozolnie i powinna tworzyć centrum poezji (także centrum jej podmiotu)<sup>35</sup>.

Ten sam badacz jako źródło „dostojnej czułości” wskaże jednoznacznie Norwida<sup>36</sup>. Cóż jednak oznacza to dla czytającego poezję Grochowiaka? Na pewno konieczność lektury odpornej interpretacyjnie poezji Cypriana Kamila, jak również spojrzenie na *Czułość* tego autora. Juliusz W. Gomulicki w *Dodatkach krytycznych* do *Wierszy* Norwida zbiera dotychczasowe interpretacje tego „niezwykle skondensowanego” utworu i pokazuje jego problematyczność<sup>37</sup>. Przesmycki scharakteryzował go jako „zabójcze w lapidarności swej zestawienie istoty uczuć z martwymi ich formułkami”, późniejsi interpretatorzy (Z. Jastrzębski, B. Wosiek) z kolei widzieli w tym utworze jedynie krytykę „płytkiej czulostkowości”, w żadnym

---

T.S. Eliot: *Wybór poezji*. Oprac. K. Boczkowski, W. Rulewicz. Wrocław 1990, s. LXXIII (BN II, 230).

<sup>35</sup> J. Łukasiewicz: *Wstęp...*, s. XXXIV.

<sup>36</sup> Grochowiak mógłby powiedzieć: „Słyszycie tę kadencję z Norwida. Moja czułość jest wyraźnie od niego”. Ibidem, s. LI.

<sup>37</sup> Zob. C.K. Norwid: *Dzieła zebrane*. T. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Oprac. J.W. Gomulicki. Warszawa 1966, s. 810–813. Kolejne pomysły interpretacyjne referują za tym wydaniem.

z Norwidowych obrazów nie dopatrując się „czułości prawdziwej” (Miriamowej „istoty uczuć”). Gomulicki – inaczej, dostrzega w tekście dwie sfery – prawdziwej i fałszywej czułości. Trzy pierwsze obrazy nazywa trzema „tonami, barwami czy rejestrami czułości prawdziwej, zasługującej nie na szyderstwo, ale na najwyższy szacunek”. Dopiero obraz wdowca z „plecionką z włosów blond” interpretuje jako czułość fałszywą, na pokaz, czułość modną<sup>38</sup>. Piszący o poezji Norwida Jan Błoński wskazuje stosowaną przezeń technikę dochodzenia do prawdy, polegającą na „redefinicji pojęcia przez ukazanie antynomii – zwłaszcza sytuacyjnych – w jakie jest uwikłane”<sup>39</sup>. Norwid włącza tytułową „czułość” w nowe konteksty, tym samym przydając jej nowych znaczeń i odsłaniając fałsz obiegowej definicji tego pojęcia. Poeta okazuje się demaskatorem i rewelatorem prawdy o człowieku, niepokornie nieufnym wobec do tego, co powszechnie przyjęte. Idzie obok, ścieżką paradoksu. Grochowiak, na którego związki z Norwidem wielokrotnie wskazywano<sup>40</sup>, podobnie jak romantyczny poeta występuje przeciwko czynieniu z czułości manieri, mody, egzaltowanej pozy. Poddaje czułość wielokrotnej poetyckiej interpretacji, jakby sprawdzając jej moc. Paradoksalna „dostojna czułość” okazuje się sercem jego poezji. Trudem afirmacji.

<sup>38</sup> W czasach Norwida (w latach 1855–1865) „plecionki długie z włosów blond” były jednym z najmodniejszych towarów, rodzajem ozdób. Zob. ibidem, s. 813.

<sup>39</sup> J. Błoński: *Norwid wśród prawnuków*. „Twórczość” 1967, nr 5, s. 89.

<sup>40</sup> Na fascynację Grochowiaka Norwidem wskazuje m.in. Jan Błoński („Grochowiak – przyswoił sobie Norwida najoryginalniej i bardziej zresztą literę niż ducha [...]”). Ibidem, s. 93), Janusz Maciejewski („Osobną i specyficzną sprawą był stosunek Grochowiaka do Norwida. Cenił go, i to bardzo wysoko. Wielokrotnie nawiązywał do niego w swojej własnej twórczości”). J. Maciejewski: *Stanisław Grochowiak i polska tradycja poetycka. Z doświadczeń antologisty*. W: „W ciemną mą ojczyznę”. *Stanisław Grochowiak znany i nieznany*. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996, s. 119). Grochowiak zbierał materiały do filmu o Norwidzie, pisał także scenariusz telewizyjny oraz fragmenty dramatyczne na jego temat (z których część opublikowano). Zob. S. Grochowiak: *Norwid (fragment scenariusza)*. „Poezja” 1977, nr 2, s. 23–27.



# Animalne i metafizyczne







# Psia wola

## O wierszu *Czyści*

Wolę brzydotę  
Jest bliżej krwiobiegu  
Słów gdy przeświećlać  
Je i udręczać

Ona ukleja najbogatsze formy  
Ratuje kopciem  
Ściany kostnicowe  
W zziębłość posągów  
Wkłada zapach mysi

Są bo na świecie ludzie tak wymyśli  
Że gdy przechodzą  
Nawet pies nie warknie  
Choć ani święci  
Ani są też cisi

*Czyści* (Rds, s. 18)

Codzienne dokładne mycie zapewniające utrzymanie czystości skóry jest konieczne nie tylko dla stworzenia jej warunków prawidłowego funkcjonowania i ochrony przed zakażeniem, ale także ze względów estetycznych, gdyż rozkładający się brud i kurz oraz złuszczone komórki naskórka wraz z wydzieliną gruczołów są źródłem bardzo nieprzyjemnego dla otoczenia woni<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Mała encyklopedia zdrowia*. Red. J. Wolański, E. Rużyłło. Warszawa 1971, s. 289.

Taką radę daje muza XX wieku – Higiena (dawna Hygieja), córka Asklepiosa i nowoczesności, skazującej na śmierć chwasty, bakterie, kurz i śmieci. Jej „aseptyczne rządy” rozpoczynają się w wieku XIX i przekształcają dbałość o wygląd w walkę o zdrowie i życie<sup>2</sup>. W miejsce brudu wchodzi czystość i czyści – tytułowi bohaterowie jednego z programowych utworów Grochowiaka, który (co najdziwniejsze) posądzany był o pewną atawistyczną przypadłość – nierozróżnianie zapachu kwiatu od cuchnącej zgnilizny<sup>3</sup>. Powinien więc teoretycznie napisać *Brudnych* lub *Brzydkich*. Napisał jednak *Czystych* – tekst, który służył z reguły jako argument pozwalający związać jego poezję z kultem brzydoty, turpizmem czy z antyestetyzmem.

Jan Błoński w roku 1961 w swej książce *Zmiana warty* interpretuje utwór *Czyści* jako deklarację wyboru brzydoty, a tym samym prawdy o człowieku, jako wyraz niewiary w człowiecze anielstwo i przeświadczenia o ludzkiej grzeszności<sup>4</sup>. Julia Hartwig, recenzując tom *Rozbieranie do snu*, wiąże *Czystych* z programową niechęcią do estetyzmu<sup>5</sup>. Z kolei Janusz Maciejewski traktuje ten utwór jako manifestację brzydoty – bardziej ludzkiej, bo tkwiącej „bliżej krwiobiegu”<sup>6</sup>. Wiersz *Czyści* jest także przywoływany przez Stanisława Stabrę i Ryszarda Matuszewskiego w funkcji tekstu programowego, wykładającego poetykę Grochowiaka<sup>7</sup>. Wszyscy powołujący się na ten utwór akcentują jego czytelność i deklaratywność, uciekając tym samym przed interpretacyjnym namysłem.

Przywołane tu metatekstowe wypowiedzi każą szukać w wierszu Grochowiaka jasnych stanowisk i decyzji, programowego porządku

<sup>2</sup> G. Vigarello: *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*. Przeł. B. Szwarzman-Czarnota. Warszawa 1996, s. 239.

<sup>3</sup> J. Przyboś: *Sens poetycki*. T. 2. Kraków 1967, s. 110.

<sup>4</sup> J. Błoński: *Fetyszysta brzydoty*. W: Idem: *Zmiana warty*. Warszawa 1961, s. 81.

<sup>5</sup> „Nowe Książki” 1960, nr 10, s. 597.

<sup>6</sup> J. Maciejewski: *Liryka Grochowiaka*. „Współczesność” 1960, nr 6, s. 3.

<sup>7</sup> Zob. R. Matuszewski: *Literatura polska 1939–1991*. Warszawa 1992, s. 314; S. Stabro: *Poezja i historia: od Żagarów do Nowej Fali*. Kraków 1995, s. 276.

i symetrii myślenia. A tam zamiast ostrego „wybieram”, „chcę”, „akceptuję” – miękkie „wolę” (jak „lubię”) z płynnym „l”, osłabiającym jeszcze stanowczość tego słowa. Po tej deklaracji utwór przynosi uzasadnienia wyboru dokonanego na wstępie, a właściwie opis przymiotów Pani Brzydoty. Spoiwo łączące pierwszy wers z resztą utworu – spójnik „bo” – znajduje się w ostatniej strofie, do tego jeszcze po norwidowsku<sup>8</sup> zamieniony miejscem z czasownikiem „są”, tak jakby istnienie „wymytych ludzi” było podane w wątpliwość i wymagało tekstowego potwierdzenia. Nagłosowe „wolę brzydotę” potrzebuje choćby utajonego, domyślnego dopełnienia. Woli się z reguły coś niż coś innego, więc „wolę brzydotę” niż... czystość? Logika kazałaby w miejsce czystości wstawić piękno. Ale być może to nie logika rozstrzyga kwestię smaku, „w którym są włókna duszy i chrząstki sumienia”<sup>9</sup>.

Na granicy między brzydotą i czystością musi więc stanąć ktoś, kto rozróżnia te dwie rzeczywistości. Takiego sędziego przyniósł sam tekst, a dokładniej – jego ostatnia strofa:

Są bo na świecie ludzie tak wymyć  
 Że gdy przechodzą  
 Nawet pies nie warknie  
 Choć ani święci  
 Ani są też cisi

Pies, ignorowany przez badających poezję Grochowiaka, wie swoje. Nawet nie warknie, kiedy przechodzą wymyć. On – byle kto, i on – zwierzę najczęściej występujące w tej twórczości. Nie przychodzi z zewnątrz, zamieszkuje tekstowy świat. Jest jego „istotnym marginesem”. Liczne psie ślady są jednak pozacierane, zarośnięte. Nikt po nich nie wędrował, tropiąc brzydotę, antyestetyzm, barok, synkretyzm, czy inne krytycznoliterackie (s)twory. Pies kryje się w wygłosach tekstów, lubi ostatnie strofy, końcówki

<sup>8</sup> Zob. J. Kwiatkowski: *Ciemne wiersze Grochowiaka*. W: Idem: *Klucze do wyobraźni*. Kraków 1973, s. 254.

<sup>9</sup> Z. Herbert: *Potęga smaku* W: Idem: *Wybór wierszy*. Warszawa 1983, s. 194.

wersów i drugie człony porównania. Pojawia się wciąż na brzegu, krawędzi, marginesie, czyli tam, gdzie „zgodnie z logiką uzupełnienia – spychane jest to, co w rzeczywistości najistotniejsze<sup>10</sup>”. Pozostaje to w zgodzie z jego psią kondycją. *Canis familiaris* – młodszy brat wilka (lub szakala), nie jest ani dziki, ani domowy, ani swój, ani obcy. Niby przyjaciel domu i ludzi, ale ma być stróżem granic i płotu. Wydziedziczony z wilczej natury, nie potrafi jednak być człowiekiem.

W twórczości Stanisława Grochowiaka nie jest motywem centralnym ani dominującym. Wraz z innymi zwierzętami buduje poetyckie bestiarium, przypominające wielki ogród zoologiczny lub księgę-ogród Alfreda Brehma *Życie zwierząt* (należała do ulubionych lektur poety)<sup>11</sup>. Pies, margines niemarginalny, pojawia się w labiryncie tekstów najczęściej, bo aż 72 razy. Drugie miejsce pod względem częstotliwości występowania zajmuje koń (35 razy), trzecie – motyl i ćma (25 razy), a czwarte – pająk (18 razy)<sup>12</sup>. Nic więc dziwnego, że w utworze-deklaracji, wierszu *Czyści*, znalazło się miejsce dla psa. Jest nieczysty, ponieważ zjada mięso z krwią – siedzibą życia, oraz padlinę. To jemu Jahwe przeznaczył krwawe szczątki, resztki będące pozostałością po walkach między zwierzętami (Wj 22, 30). W poezji Grochowiaka z reguły bywa bezimienny, chudy, drżący, przybłądny lub parszywy. Często to martwy, zeszytniały, zamarnięty towarzysz Śmierci. Czasem pełni funkcję grabarza (*Król zabity*, *Herodiada*). Wędruje po drogach i bezdrożach tekstów, zna tajemnice poetyckiego świata. Jest dalekim kuzynem Hermesa i św. Krzysztofa – patronów gościńca, czasami przedstawianych z psią głową<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> B. Banasiak: *Na marginesie. Bogowie i demony*. W: *Derridiana*. Oprac. B. Banasiak. Kraków 1994, s. 287.

<sup>11</sup> Zob. J. Łukasiewicz: *Komentarz*. W: S. Grochowiak: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 1996, s. 454.

<sup>12</sup> W obliczeniach zostały uwzględnione wszystkie wydane tomiki poetyckie S. Grochowiaka oraz jego *Wiersze nieznane i rozproszone* w opracowaniu J. Łukasiewicza.

<sup>13</sup> S. Kobieltus: *Człowiek i zwierzę. Symboliczne znaczenie zwierząt. Pies*. „Łowiec Polski” 1997, nr 5, s. 25.

Zawędrował do utworu *Czyści*, a tam, nieważne czy jako byle jaki włóczęga, czy psi arystokrata, nawet nie warknął na przechodzących wymytych ludzi. Bał się ich, czy raczej nie zauważył? Potraktował czystych tak, jakby nie istnieli. Musieli więc zmyć z siebie to coś, dzięki czemu widziałby ich pies:

W psiej głowie nie ma miejsca na odbieranie wrażeń wywołanych oglądaniem form bez swoistego zapachu, który jest najistotniejszą dla psa cechą rzeczy konkretnych. Takie bezwonne zjawisko, którego nie można poznać również zmysłem dotyku, jest dla psa równie nierealne, jak dla człowieka przedmiot bez kształtu i barwy, a nawet jeszcze w mniejszym stopniu, gdyż w mózgu zwierzęcia nie mogą powstawać pojęcia abstrakcyjne<sup>14</sup>.

Czyżby przechodzący ludzie byli tak wymyć, że bezwonni? Zmyli z siebie ludzki zapach, który bohater powieści Patricka Süskinda pt. *Pachnidło* pracowicie produkował:

Chciał sobie przyswoić – choćby w formie marnego surogatu – ludzką woń, której sam nie posiadał. [...] Istniało coś takiego jak perfumeryjny motyw główny ludzkiego zapachu, zresztą dość prymitywny: formuła potu i tłuszczu, kwaśno-serowa, w sumie dość obrzydliwa, właściwa w równej mierze wszystkim ludziom, nad którą dopiero unosiły się obłoczki subtelniej zróżnicowanej aury indywidualnej<sup>15</sup>.

Przechodzący czyści byli bez zapachu, jak bez ciała, lub posiadali zapach tak higienicznie sztuczny, że nieludzki. I pies odmówił im istnienia, mimo że przeszli obok niego. Nie odrzucił wymytych, tekst nie mówi o pogryzieniu, obszczekaniu, pies nie zdobył się nawet na warknięcie – głos przepełniony niezadowolonym „r”. Nie stało się tak dlatego, że przechodzący byli święci – cudownie osłonięci przez swe wewnętrzne nieskalanie. Grochowiak unieważnił symboliczny związek czystości z doskonałością, prawością i cnotą.

<sup>14</sup> L. Smyczyński: *Psy, rasy i wychowanie*. Warszawa 1989, s. 32.

<sup>15</sup> P. Süskind: *Pachnidło. Historia pewnego mordercy*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 1990, s. 140.

Zanegował „etykę czystości”<sup>16</sup>. Nie byli także cisi – nie próbowali mijać psa i przemijać bezszelestnie, „na palcach”. A w poetyckim świecie:

Bóg błogosławi małomównym  
 Ale święci są tylko cisi<sup>17</sup>  
 Zbawieni – co nie poruszają wargami  
  
 Skała – ona nie strzępi języka  
 Woda – która połknęła trupa  
 Ryba  
 O żrenicach zatrzaśniętych jak przyłbice  
     \*\*\**Bóg błogosławi małomównym* (H-i, s. 5)

Pies-sędzia, ujawnił prawdę o tych, którzy są w tekście w liczbie mnogiej, pozbawieni indywidualności – bez zapachu jak bez twarzy. Ma do tego największe prawo, ponieważ czasem jest kundlem „o dostojnym białym włosie / Twarzy zamyślnego chłopca / I niewidocznym skrzydle”. Potrafi także chodzić po jeziorze jak Chrystus:

Wszedł na taflę jeziora  
 I szedł jego powierzchnią  
 Nawet nie odwróciwszy głowy  
 w moją  
 stronę

Tak przebóstwiony pies dostępuje łaski poznania przez bliskość. Patrząc na niego, można zobaczyć:

Miliony rąk które wygłaskały jego sierść  
 Pocałunek  
 Jak gwiazda stojąca między wieżyczkami uszu  
     *Pies z tarasu nad jeziorem* (Nbl, s. 55–56)

<sup>16</sup> G. Vigarello: *Czystość i brud...*, s. 203.

<sup>17</sup> Powiązanie świętego z cichym to wyraźna aluzja do ośmiu błogosławieństw Chrystusa: „Błogosławieni cisi, albowiem oni na własność posiadają ziemię” (Mt 5, 5). *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Warszawa 1980, s. 1128.



Psie ciało przemienia się w obszar czułości i cielesnego kontaktu. Ogrzewa ludzkie stopy, łąsi się do człowieka, przezwycięża dystans, znosi międzyludzkie granice, tak rygorystycznie wyznaczone w tej poezji. Pies jest najniższym, bo najbardziej przyziemnym sługą, a jednocześnie panem – dawcą ciepła. Poznaje świat swymi ruchomymi nozdrzami, a ponad wszystko pragnie „ufać w Pana Boga” (*Tak: weźmy byle stare siwe psisko* – Wnr, s. 329). Stojąc najniżej, potrafi uogólnić zasadę rządzącą światem. W utworze *Pies i Mozart* mówi:

Przychodzę do Tego Dużego  
Co jest TAJEMNE –  
Czym dziwniej tym bardziej  
Ma nakazów wiele:  
DAJ ŁAPĘ DAJ GŁOS NIE DOTYKAJ PROSZĘ  
pan  
[...]  
A więc mój panie masz pana nad sobą  
A zaś nad sobą ma pana twój pan nad tobą [...]  
*Pies i Mozart* (Wnr, s. 221–223)

Układ sługa – pan, niższy – wyższy jest źródłem dystansu, wzorem relacji: zwierzę – człowiek, człowiek – Bóg. Wpisany weń pies potrafi dystans przemienić w dotyk, strach w afirmację, taniec ciała. Pies poznaje tajemnice zmierzchu, „w wąchany” w ciemność i śmierć. Zna sekrety zapachu, będącego esencją ciała i dowodem istnienia. Najbardziej prawdziwy jest w tej poezji zapach fizjologiczny. W rzeczywistości właśnie na niego pies jest szczególnie wyczulony. Woń życia, świeżości to:

[...] pachnące potem ciało  
Z małym deszczem na włoskach pod pachami  
*Tęsknota za świeżością* (Mzp, s. 53)

Natomiast zapachy perfum, lizolu, bakteriobójczych kadzideł, szpitala – niemiłe psu, są nieprawdą, sztucznością, utratą indywi-

dualności<sup>18</sup>. Psie zachowanie zależy od rodzaju i natężenia woni docierającej w pobliże węszącego nosa. Nawet jej słaba obecność wystarczy, by pies rozpoznał Odysa w najbardziej obszarpanym żebraku.

Być może jednak nie zawsze reakcje psa są prostą odpowiedzią na zapach. W utworze *Czyści* pies zignorował przechodzących ludzi. Takie dziwne psie milczenie panowało także podczas nocy paschalnej, nocy wyjścia Izraelitów z Egiptu. Czuwał nad nimi Bóg, który zapowiedział swą opiekę:

O północy przejdę przez Egipt. I pomrą wszyscy pierworodni w ziemi egipskiej od pierworodnego syna faraona [...] aż do pierworodnego niewolnicy [...] i wszelkie pierworodne bydła. Wtedy w całej ziemi egipskiej będzie wielkie narzekanie, jakiego nie było nigdy i jakiego już nie będzie. U Izraelitów nawet pies nie zaszczeka ani na ludzi, ani na bydło, abyście poznali, że Pan uczynił różnicę między Egipcjanami a Izraelitami<sup>19</sup>.

Fraza „nawet pies nie zaszczeka”, objaśniana jako przysłowie o znaczeniu „nie spotka ich nieszczęście”, była tematem rozważań Emmanuela Lévinasa:

W 7 wersecie rozdziału 11 jakieś dziwne psy zostały rażone osłupieniem lub światłem w samym środku nocy. Nie szczekają! [...] Izrael wyjdzie z domu niewoli. Niewolnicy, którzy służyli jako niewolnicy Państwa, będą odtąd podążać za najwyższym Głosem, najbardziej wolną drogą. Symbol ludzkości! Wolność człowieka jest wolnością wyzwolenia pamiętającego o swej niewoli i solidarnego ze wszystkimi niewolnymi. Tłum niewolników będzie obchodzić tę wzniosłą tajemnicę człowieka i „ani pies nie zaszczeka”. W najwyższej godzinie jej ustanowienia – bez etyki i bez logosu – pies zaświadczy o godności osoby. Przyjaciół człowieka – to właśnie to. Transcendencja w zwierzęciu!

<sup>18</sup> Zob. P. Łuszczkiewicz: *Księżę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*. Warszawa 1995, s. 37–38.

<sup>19</sup> *Księga Wyjścia* (Wj 11, 4–7). *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, s. 79.

Następnie Lévinas wspomina więzienie w nazistowskich Niemczech oraz sytuację Żydów, których uznano za podludzi. I tylko przybłądny pies, obskakujący i obszczekujący żydowskich więźniów, nie miał wątpliwości co do ich człowieczeństwa<sup>20</sup>.

Milczące biblijne psy i szczekający obozowy Bobby, napełnione tajemniczą wiedzą, przyznały człowiekowi godność osoby. Zachowanie psa z tekstu Grochowiaka również prowadzi do pewnych prze wartościowań. Przechodzący ludzie byli tak czyści, że nieludscy. Ich bezwonnosc okazała się nieobecnością. Paul Ricoeur, pisząc o symbolice zmaży, wskazuje na oscylację „czystości” między fizyką i etyką, sensem dosłownym i przenośnym. Za każdym razem jest ona definiowana przez brak, uwolnienie, usunięcie nieczystości. Jest zatem „czystą” negatywnością<sup>21</sup>. Nic więc dziwnego, że poetycki pies ją zignorował. Szukał przecież zapachu życia, woni ciała. Jego pracowity nos otrzymał w końcu nagrodę – aromat sadzy zmieszany z piwniczną stęchlizną. Oba zapachy należą do królestwa brzydoty, która etymologicznie jest związana z ostrością, ze swędzeniem, z cięciem oraz brzytwą<sup>22</sup>, wydaje się bliższa otwarciu, odsłonięciu, ujawnieniu niż sztywna, posągowa czystość. To brzydota:

[...] ukleja najbogatsze formy  
Ratuje kopciem  
Ściany kostnicowe  
W zziębłość posągów  
Wkłada zapach mysy

Jest ulotnym zapachem dymu zmieszanego z sadzą lub wonią myszy, ratuje przed bezwonnym nieistnieniem. Jak stwórca lepi, klei swoje dzieło i ożywia je oddechem – wonią. Ratuje zimne ściany i posągi, tereny braku istnienia i jego odroczenia. Jest zawsze bliżej ciała, dotyka martwych powierzchni, wnika w ich „zziębłość”. Ożywia

<sup>20</sup> E. Lévinas: *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Przeł. A. Kuryś, J. Migasiński. Gdynia 1991, s. 161–162.

<sup>21</sup> P. Ricoeur: *Symbolika zła*. Przeł. S. Cichowicz, M. Ochab. Warszawa 1986, s. 39.

<sup>22</sup> A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1989, s. 46.

także teksty, jest przyczajona wewnątrz słów, bliżej ich krwiobieg. Wpłątana w ruch, pulsowanie wyrazów łączy słowa z życiem przez ich pierwotne, zawsze zmysłowe i materialne, znaczenie<sup>23</sup>.

Programowy wybór brzydoty jest wyborem różnorodności, dynamiki, brudnego i grzesznego ciała. Natomiast czystość okazuje się brakiem, bezcielesnością, przemianą w kostnicowy chłód lub zimny posąg. Bo czyste w tej poezji są tylko przedmioty:

Jest świat przedmiotów czysty i szlachetny  
Człowiek w nim niby gość nagły co w progu  
Wołając żarcia powoduje wzgardę  
Krzesel i klamek  
I równin posępnych

*Szekspir (Rds, s. 11)*

Posągowa czystość jest smutna i poważna, im mniej prawdziwa, tym bardziej potrzebuje granitowej legendy. Być może to dlatego tytuł utworu przypomina nagrobek. Czystych nie ma, zostało słowo – napis, pozór, statua. Zostały też marzenia o epoce bez przeciwieństw snute przez Achima von Arnim, jednego z bohaterów powieści Grochowiaka pt. *Trismus*:

[...] piękni i mądrzy będą mieli władzę, piękni i władni ucielesnią ideał doskonałości. Zło, brzydota, głupstwo zginą ze świata. Czy nie opłaci to cierpień i okrucieństw nawet najwymyślniejszych? [...] Dość hipokryzji dawnych humanizmów, które biedziły się nad rzekomym zwalczaniem tej oczywistości!

*Trismus (P, s. 190–191)*

Na szczęście jednak „w życiu codziennym skóra narażona jest stale na zanieczyszczenia, gdyż ciągle stykamy się z różnymi przedmiotami pokrytymi brudem i pyłem”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Zob. J. Derrida: *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*. Przeł. J. Margański. W: J. Derrida: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek. Warszawa 2002, s. 264.

<sup>24</sup> *Mała encyklopedia zdrowia...*

# Zapisane zapachy

Mnie, gdy do siebie ukochaną tulę,  
daleko do niej; tyś jest bliskość sama<sup>1</sup>.

Twórczość Grochowiaka, nasycona motywami malarskimi<sup>2</sup>, muzyką, sensualna, „ciężka”, zawiera także obszerną gamę zapachów. Trudno pisać o jej wonności, bo jak może pachnieć tekst? Chyba tylko dzięki barwie dźwięków, miękkości głosek, poetyckim obrazom budowanym ze słów nazywających kształty, smaki i zapachy. Język nie potrafi im sprostać – wiąże wonie z przedmiotami (np. zapach stołu) lub emocjami (piękny zapach), przekłada je na doznania innych zmysłów (zielony zapach, zapach osty). Zapach jak duch umyka, nie daje się zapisać. Przypomina odrobinę muzykę – można go komponować (nuty zapachowe), wdychać, lecz zabójstwem jest próba przyszpilenia do kartki. Towarzyszy oddechowi jak brat życia, jest bowiem efektem dotykania świata nosem. Ujawnia to, co chce się ukryć, bo płynie z ciała – jedynie własnego i prawdziwego. Towarzyszy spotkaniu, ponieważ, zanim dojdzie do fizycznego dotknięcia, nos spotyka woń Innego. Zapach łączy więc to, co rozdzielone, pozwala na przekroczenie odległości przy równoczesnym

---

<sup>1</sup> R.M. Rilke: *Zapach*. W: Idem: *Sonety do Orfeusza i inne wiersze*. Przeł. A. Pomorski. Kraków 1994, s. 461.

<sup>2</sup> Na temat związków pisarstwa Grochowiaka z plastyką i szeroko rozumianym kontekstem malarskim powiedziano bardzo wiele. Zob. m.in.: J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002; U. Makowska: *Sztuki plastyczne w poezji S. Grochowiaka*. „Poezja” 1977, nr 2, s. 65–76; A. Ławniczak: *Ut pictura poesis erit*. W: „W ciemną mą ojczyznę”: *Stanisław Grochowiak znany i niezany*. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996, s. 85–108.

jej zachowaniu. Może jednak stanowić kolejną przeszkodę w kontakcie. Wszystko zależy od tego, czy jest aromatem prawdy czy piękna.

## Prawda czy piękno

Źródłem prawdziwie ludzkiego zapachu są gruczoły łojowe i potowe. Na skutek ich pracy oraz działalności bakterii powstaje specyficzna woń przez kulturę traktowana różnorako – od afirmacji aż po negację i wyparcie. Proces wchodzenia w społeczną przestrzeń wiązać się będzie z przyjmowaniem nakazów i zakazów, regulujących percepcję różnorodnych zapachów<sup>3</sup>. Kultura północnej Europy na ogół odcina się od tej formy komunikacji niewerbalnej, a już na pewno tuszuje woń głęboko ludzką, czyli naturalny zapach ciała. W poezji Grochowiaka dochodzi do naruszenia tego społecznego uzusu. Wyżej ceni się tu „nędzną woń ciała” niż sztuczny odór perfum. Nie dlatego, że zapach potu jest miłszy dla nosa, ale dlatego, że niesie przekaz prawdziwy i zarazem wzniosły. Według Piotra Łuszczkiewicza „zapach [...], zależnie od swego rodzaju, ewokuje [...] Erosa bądź Tanatosa. Zapach fizjologiczny kojarzy się ze świeżością i pożądaniem<sup>4</sup>”. Nie zawsze jednak oznacza cudowną żywotność organizmu. Naturalnie, więc brzydko (?) pachnące ciało ma stanowić remedium na stechniczowany świat, być obszarem całkowitej prywatności i autentyczności. W wierszu *Tęsknota za świeżością* wyrażone zostało symptomatyczne pragnienie:

Żeby ktoś wniósł pachnące potem ciało  
Z małym deszczem na włoskach pod pachami.  
Żeby ktoś tak suknią mocno zawiął

<sup>3</sup> O różnicach kulturowych związanych z percepcją zapachów pisze E.T. Hall: *Ukryty wymiar*. Przeł. T. Hołówka. Warszawa 1977, s. 68–70.

<sup>4</sup> P. Łuszczkiewicz: *Ksiądz erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*. Warszawa 1995, s. 37.

Na udręczony poezją  
Aksamitny pysk.

Mzp, s. 53

W innym miejscu pozbawienie zapachu i włosów uznane zostało za gwałt na człowieku:

Gołogłowych i wymytych pod pachwinami (a jest to mimo pozorów kolosalne zdruzgotanie indywidualności) ustawiono nas w kolumny i trójkąty [...].

Pobór (Rds, s. 26)

Rekruci wcielani w geometryczne wojskowe struktury muszą na pewien czas zapomnieć o własnym zapachu i wyglądzie. Stają się częścią armii, nie mogą burzyć jej szeregów, w których nie ma miejsca na indywidualność. A przecież zapach osobisty jest cechą tak indywidualną jak odcisk palca<sup>5</sup>.

Zapach ciała intensywniej latem, w porze wybuchu życia i upału. Ciepło zwiększa ilość cząstek substancji odrywających się i mieszających z powietrzem. Przyspiesza także produkcję potu i jego rozkład. Można to obserwować w utworze *Nowela (II)*:

Kiosk jest w kolorze miodu. Widać to zwłaszcza w upału.  
Bierzesz kufel jak krater, dymiący osami.  
Wokół tylko mężczyźni. Pot ich pachnie bitwą.

Nbl, s. 52

Woń męskiego, ostrego, samczego potu przywodzi na myśl gotowość do pojedynku, zdolność do walki. Ten zapach wyzywa przeciwnika, znaczy terytorium, kusi kobietę – samicę, głosząc pełnię życia, opromienia zdrowe ciało. Zapach potu może wiązać się także ze strachem, z ucieczką, ze zwierzęcym zmęczeniem. A uciekać można także przed uczestnikami wieczoru autorskiego, przed koniecznością stanięcia wobec osób, których oczekiwań nijak nie sposób zaspokoić:

<sup>5</sup> Zob. D. Ackerman: *Historia naturalna zmysłów*. Przeł. K. Chmielowa. Warszawa 1994, s. 37.



Sam – im naprzeciw. Jak naprzeciw lasu  
 Zbawczego – daniel, z parującą sierścią;  
 Zbieg obleczony w odór i zmęczenie;  
 Zwierzę w ucieczce z góry przesądzonej...  
 Czy ci udzielą cienie swoich liści,  
 Oni – rosnący pokoleń słojami?

*Wieczór autorski (K, s. 35)*

Odór potu łączy człowieka ze zwierzęciem, ujawnia emocje,  
 mówi w imieniu przestraszonego ciała. Życie, utkane z trudu  
 i brudu, nie pachnie pięknie. Jest wędrówką

Z mgły  
 Z tych gęstych winogron, co bywają w Pralni lub w Łażni,  
 Przez żebra,  
 Przez fałdy  
 I łzy

Gdzieś na końcu zobaczyć można kobietę, która

[...] obraca tłustą ziemię co dzień  
 Rękoma bladymi od solnego aromatu:  
 Ziemia dla dębów.  
 Korzenie dla kwiatów.

*Grave (Pnc, s. 28)*

Wdowa rozwożąca po świecie grób swojego męża ma słone dłonie  
 obmyte przez morze łez lub strumienie potu (oba płyny fizjolo-  
 giczne zawierają chlorek sodu). A życie to „banknot nasiąkły zapa-  
 chem siennika, zapach bijący z porannej pościeli” (*Model* – Nbl,  
 s. 64), „tłum cuchnący tytoniem” (*Zagadnienie patetyczne* – Wnr,  
 s. 29), „woń zwiędłego prześcieradła” (*Łaska (II)* – Wnr, s. 77) czy  
 wreszcie „spazmująca woń zwierząt” przepoconej męskiej koszuli  
 (*Błada praczka* – Wnr, s. 315). Prawda rodzi się tam, gdzie „nędzna  
 ludzka woń” (*Wieczory* – Wnr, s. 205), woń przemijającego ciała.  
 Człowiek początkowo:

[...] ma to ciało [...] drobne  
 Śmieje się gryząc jego miękkie chrząstki  
 Jest pełen wrzawy gotowości szczęścia  
 Jak rzeźnik w stadzie  
 Ale wieczory pachną skarpetami  
 Mdlawą kawą wcieka mu do brzucha dzień  
 Więc spada

*Jeszcze jest złoty Jeszcze ma nadzieję* (Wnr, s. 145)

Ten prawdopodobnie nieukończony wiersz przynosi ważną informację, mówi o zmianie zapachu życia wraz z upływem czasu. Wieczór dnia i istnienia po prostu śmierdzi. Dlatego być może stara, chora bohaterka utworu *Portret z rybą* (Wnr, s. 122) łapie z trudem „mdłe powietrze”. Dźwiganie starości może więc okazać się grą z zapachami. Jeden z czterech siwiejących „zalotników” wchodzących na strych Zuzanny z *Poematu przewrotnego* – Doktor, spróbuje wyjałować swoje ciało. Z kolei Kat, sługa śmierci, powie:

Dbam też o zapach – posmaczek naftolu,  
 Jakaś zbutwiała pończocha lub mycka,  
 Jakieś wspomnienie po starych koszarach,  
 I jakaś żółkła pościel jezuicka

A, s. 78

Otoczy się aurą przemijania, tak jak Doktor zapachem antyseptycznego szpitala. Kat zna zapach śmierci, stąd jego słowa:

Bo ty, Zuzanno, zbiegłaś spod topora,  
 Jest w twych zakątkach woń zimnego potu...  
 Może tak gęsto zjeżył się twój włos,  
 Że na twym włosie miecz się pogruchotał?

A, s. 78

O zapachu takiego potu – lęku przed zgonem, mówi też ksiądz Bruno, bohater *Karabinów*, wspominający swych penitentów skazanych na śmierć:

Nie pachnieli już lawendą, która jest miła Bogu, ale śmierdzieli potem, którym raduje się grabarz.

P, s. 112

Pot – znak życia, witalności, związany jest więc także z wcale nie pięknym ani lirycznym odchodzeniem „w glebę” (*Wdowiec* – A, s. 75). Nie pachnie jak kwiaty lawendy (wywar z nich to środek antyseptyczny i przeciwskurczowy), będąc po prostu płynem i płaczem ciała, które żyje, umiera i śmierdzi. Szczególny rodzaj potu wydziela ciało konających i „chorych na duszę” alkoholików. W dramacie *Lęki poranne* lekarz Med powie do Alfa:

Prześcieradło i poduszka czarne. A przecież jesteś czyścioszek. [...] To od potu, stary. Od dzisiejszego potu. Odcisnąłeś się na tych betach tak dokładnie jak Chrystus na całunie. Tylko wy i konający tak się pocicie. Nie mogę pojąć... skąd, u diabła, tyle w was samoudręczenia? Co to jest, Alf? Zgodzić się na umieranie każdego dnia, każdego poranku...

D, s. 316–317

A wszystko, co chce upiększyć lub ukryć smutną prawdę, kłamie. Przebieranką są bowiem zabiegi Doktora, który, wchodząc na strych Zuzanny, „jałowi podeszwy trzewików, terpentyną obmywa swój brzuch” (*Zuzanna i starcy* – A, s. 75). Jak żywa wizytówka szpitala próbuje zmyć z siebie wszystko, co wydaje się niehigieniczne. Walczy z niewidzialnymi potworami-bakteriami<sup>6</sup>, z brudem ciała. Otacza się aurą sterylności, zamienia swój zapach na złudę czystości. Przychodzi ze szpitala, gdzie zabijany jest aromat śmierci i starości, gdzie w miejsce potu wchodzi chemia – strażniczka higieny. To dzięki niej, gdy dochodzi do *Zwątpienia*,

Papier zepsuty smutną chorobą  
Niedocieczenia własnej radości  
W inkauscie woda rozcieka kolory

<sup>6</sup> G. Vigarello: *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*. Przeł. B. Szwarzman-Czarnota. Warszawa 1998, s. 213.

Jest zapach octu  
I chloroformu

Rds, s. 61

Substancje: odkażająca, usypiająca i znieczulająca to przedsmak, przedzapach śmierci oraz próba ukrycia woni umierania, bo przecież najbardziej pewne jest to, że

Pójdiesz Pleśniowy  
Legniesz Ciekliwy  
Nakarmisz osty  
Najesz pokrzywy

Rds, s. 61

Ale zanim zgnijesz, żywi otoczą cię przyjemnym, bo nie twoim zapachem. Szpitalne wonie – obce, sztuczne, maskujące – męczą, sprawiają, że chory jest

Zziazany smutkiem szpitala, zemglony wyziewem  
Bakteriobójczych kadzideł [...]

*Zziazany smutkiem szpitala (Wnr, s. 265)*

Ciało okadzone jakby z myślą o jego bliskim przeznaczeniu traci związek z życiem. Szpital otępia, odbiera prawo do krzyku, usypia, mdli. Jego zapach powraca pod postacią wspomnienia woni sterylnych pościeli (*Liryki kazimierskie* – K, s. 39). Jałowość higienicznego umierania jest tak samo nieprawdziwa, jak maska perfum. Ich zapach pojawia się w utworze *Cmentarze*, to on sprawia, że

U niektórych kochanek – o północy – straszy,  
Widma wlatują nad ich warkoczami:  
Są to opary luksusowych perfum  
Z wąpłi żarłocznych wielorybów.

Mzp, s. 16

Trójstrofowy utwór jest opowieścią o trzech rodzajach cmentarzy. Pierwszy z nich to apteka, gdzie w słoikach mieszkają rośliny

mogilne; drugi – muzeum, czyli miejsce spoczynku starych płócien; i ostatni – mieszkania kochanek lubiących perfumy pachnące ambłą, substancją powstającą w jelicie kaszalota. Mimo że wpleciono w nie słodkawy, zwierzęcy aromat, pełnią funkcję maski, widma sączącego się ze szklanej butelki. Sztuczny zapach towarzyszy też Wergiliuszowi, który

W krainę pleśni – w ciemną mą ojczyznę  
[...] wkraczał tylko we śnie Albo  
Z chustką przy nosie tak sperfumowaną  
Że zwiędły  
Moje  
Papierowe lilie

Czy jest ogrodnik co by swoje główne  
Te swoje czułe Te nieomal płciowe  
Co dałby dzieci na posuchę chemii  
Karmienie mydłem Orzeźwianie octem?

Więc walczę z Wergilim

*Epilog w stearynie (A, s. 86)*

Wergili zagraża krainie pleśni, krainie poezji, wnosi w nią zapach sztuczności. A tam jest tylko „wejście przez miłość” afirmującą ciało. Dlatego konieczna staje się walka z rzymskim poetą.

Zapach perfum jest także znakiem rozpoznawczym pretensjonalnej i sentymentalnej dziewczyny z *Rozmowy o poezji*. Poeta prowadzący z nią dialog zdesperowany pyta:

Dlaczego z pani jest taka piwonia,  
Co chce zawzięcie być butelką perfum?...

Mzp, s. 6

Perfumowane wizytówki (*Tryptyk rokokowy* – B, s. 74), listy wonne (*Obrazek z żurnala „Młodość”* – Wnr, s. 28), pachnące chusteczki (*Głód* – Nbl, s. 43), dławiający puder (*\*\*\*Mamy tych braci* – Nbl, s. 29) – to wszystko teatr, maskowanie ciemnej i niewygodnej prawdy o ciele, kraina czystej utopii. Wybór zapachu jest kon-

sekwencją wcześniejszych decyzji, wynika ze sposobu postrzegania i modelowania świata. Antagonista Grochowiaka – Julian Przyboś, tak pisał w roku 1962 o zapachach:

Jak wszystkie skłonności, także upodobania i wstręty ludzkie są rezultatem długiej ewolucji naszego gatunku. Można przypuścić, że w odległych epokach, zanim te skłonności się uformowały, człowiek pierwotny nie odróżniał węchem wonnego kwiatu od cuchnącej zgnilizny. Że były jednostki, które próbowały szkodliwych dla zdrowia i zabójczych trucizn – i te osobniki wyginęły. Ocaleli ci, którzy przekładali kwiat nad odchody, i ci stopniowo wykształcili w sobie reakcje przyjemne na woń i substancje pożywne, a ujemne na smród i rozkładające się mięso. Wniosek stąd: że wyjąwszy wyraźne zboczenie instynktu żadna moc nie sprawi, żeby odchody stały się przyjemne, nekrofilia nie budziła wstrętu<sup>7</sup>.

Przyboś wyraźnie opowiada się po stronie „życiodajnego słońca i obłoków”, piękna opartego na przyjemności. Przypisuje czystości pozytywną rolę, wiążąc ją z tym, co dobre, moralne, prawidłowe. Mówi przez niego nowoczesność ze swoją etyką czystości i hasłem-mottem: Brud jest tylko zewnętrznym strojem przywar<sup>8</sup>. Walka z nim, z bakteriami, zapachem potu to walka z niewidzialnym, grzechem, wreszcie z ciałem, które nigdy nie zacznie pachnieć fiołkami, pomijając przypadki niektórych świętych<sup>9</sup>. Grochowiak w trakcie historycznego już sporu o turpizm opowiada się po stronie teraźniejszości, współczesności, broni ciała, z całą jego nędzą i wielkością. Niewiara w krainy szczęśliwe i doskonałe jest jednocześnie wyrazem protestu przeciw modelowaniu świata na wzór idealnych państw powstających jedynie w umysłach tzw. wielkich dobrodziejów ludzkości. Grochowiak afirmuje świat w jego wielorakości, nie wybiera brzydoty przeciw pięknu. Jak napisze Janusz Maciejewski:

<sup>7</sup> J. Przyboś: *Radość sporu*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 2. Kraków 1967, s. 110.

<sup>8</sup> G. Vigarello: *Czystość i brud...*, s. 203.

<sup>9</sup> Zob. L.V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan. Łódź 1991, s. 39.

Kocha brzydotę, broni jej nie dlatego, że tkwi w niej jakieś ustalone piękno, ale dlatego, że właśnie jest brzydka, co u Grochowiaka znaczy: bardziej ludzka, tkwiąca „bliżej krwiobiegu”<sup>10</sup>.

Podążając za myślą filozofa wzniosłości Edmunda Burke’a, można by połączyć wybór brzydoty z deklaracją wzniosłości, której źródłem mogą się stać między innymi przykre zapachy i smaki, gorycze i nieznośne odory<sup>11</sup>.

## Ślady zapachów

Wonność świata umyka ludzkim nozdrzom. Poetycka rzeczywistość rządzi się nieco innymi prawami. Zapach, wpisany w ten świat, ujawnia się wprawdzie marginalnie, ale jakże istotnie. Jak wierny cień przenika tę poezję. To, co żyje, wyraża swoją żywotność w zapachu, który balansuje między eterycznością ducha i ciężarem materii. Informuje o ciele, zależy od niego, choć potrafi się odeń uwolnić. Poniekąd wyraża tajemnicę, stanowi przedsmak duchowej „podszewki świata”. Jest ogonem, resztą (*zalphach*, cerk. *pachati* = *oganiać*, *opasz* = *ogon*<sup>12</sup>), tym, co ulotne, lecz nieśmiertelne, bo „oddechowe”. Jest najdłużej pamiętaną cechą miejsc, ludzi, rzeczy<sup>13</sup>. Być może dlatego, że centra węchowe w mózgu są

<sup>10</sup> J. Maciejewski: *Liryka Grochowiaka*. „Współczesność” 1960, nr 6, s. 3.

<sup>11</sup> Zob. E. Burke: *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*. Przeł. P. Graff. Warszawa 1968, s. 97.

<sup>12</sup> A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1989, s. 388.

<sup>13</sup> Oczywiście, jak każda somatyczna dyspozycja – pamięć zapachu wydaje się kwestią niesłychanie indywidualną, mniej lub bardziej rozwiniętą u danego osobnika. Szczególnie duże różnice będą widoczne na stykach kultur. Jak pisze E.T. Hall: „[...] ludzie z odmiennych kręgów kulturowych nie tylko mówią odrębnymi językami, lecz również – co prawdopodobnie ważniejsze – przebywają w odrębnych rzeczywistościach zmysłowych”. Piszac o kwestii zapachu, wskazuje na sensualnie barwniejszą kulturę Bliskiego Wschodu i południowej



starsze i prymitywniejsze niż ośrodki wzrokowe oraz powiązane z układem kontrolującym nastroje i emocje, a także z systemem szczególnie ważnym przy formowaniu pamięci długotrwałej<sup>14</sup>.

W *Erotyku* zapachy stanowią jeden z elementów budujących bogactwo odbieranego zmysłami świata. By stworzyć liryczną rzeczywistość, kochanek prosi:

Nasturcje i wszystkie kwiaty ziemi, i wszystkie ptaki nieba –  
Wodę źródlaną, którą jelenie płuczą żółte zęby,  
Zapach dymu na trawie, po której przeszli pasterze,  
Wszelką obfitość świata weź, zmieszaj i mi podaj!

Wnr, s. 349

Zapach poetyckiego świata ujawnia się szczególnie w porze rozkwitu roślin – latem. W *Maju* „[...] ranki soczyste tchną jak białe sery” (Rp, s. 17), rozwiewają się „aromaty ziela”, a *Czerwiec* „[...] Zwiastuje wanilią / Prędko odjazd, jak trąbką nagłący pocztalion” (Rp, s. 19). Z kolei w wierszu *Puste Łąki*:

Ścieżka była popielata.  
Smak tego lata.  
Jaśminy jak miny zapachem wybuchły –  
Kwiatozbiór zuchwał.

Wnr, s. 323

Także jesień, pora zbiorów i pełnych spichlerzy, wiąże się z charakterystycznymi zapachami:

I tego roku w polach praca tłumna,  
Gadają młyny, pachną chlebem gumna.

\*\*\*A tego roku jesień (Nbl, s. 9)

---

Europy w porównaniu z ascetyczną zapachowo północną Europą i USA. Zob. E.T. Hall: *Ukryty wymiar...*, s. 11.

<sup>14</sup> Zob. ibidem, s. 70. J. Emsley: *Przewodnik po chemii życia codziennego*. Przeł. E. Bendyk, J. Słowikowska. Warszawa 1996, s. 15.

Woń wiąże się z miejscami, to dzięki niej można do nich wracać pamięcią, myślą, bo ona cudownie przenosi w czasie. Dlatego,

Kiedy zagrożą: gdzie twoja ojczyzna?  
Przerzucę pamięć w izdebki dzieciństwa,  
W smak chleba z cienką warstewką borówek,  
W zapach bibliotek pokątnych, mydlarni,  
Gdzie zapragnąłem być w przyszłości kupcem  
I powiem: idzie z tej strony uroda.

*Kiedy pytają: gdzie twoja ojczyzna? (Wnr, s. 200)*

W zapachu kryje się także uroda życia, jego przysłowiowy smak. Królestwem woni okazała się mydlarnia, czyli sklep z artykułami mydlarskimi, kosmetycznymi i gospodarstwa domowego. Do niego trafi kolejny bohater tej poezji, *Chłopiec wieczorny*:

Chłopiec otrząsa wonne dymy płaszcza,  
Zdejmuje czapkę, spija sól znad wargi,  
Aż przestępuje święty próg Mydlarni  
I tam swe głody zdziwienia rozgaszcza.

Mydlarz jest grubas. Lecz ma włosi cienkie  
W dźwięku i woni: te są aromaty,  
Owe towoty, chudych świeczek knoty,  
Suszone kopry, dziki bez i dzięgiel.

B, s. 46

Młody człowiek pobiera dziwne nauki od grubego handlarza, zgłębia magię sklepu, smakuje, wacha, wciąż zdziwiony „wielobarwnością” miejsca.

Również śnione miasto potrafi pachnieć „karbidem i miotłą” (*Śniło się miasto* – Wnr, s. 382). Z kolei w utworze *Nowela (IV)* główną bohaterkę Wariatową „[...] wsysa / Walerianą pachnącą sienią” (Pnc, s. 41). Sienie, czyli pomieszczenia graniczne, przylegające z jednej strony do wnętrza domu, z drugiej zaś do jego wyjścia, nasycone zostały mieszaniną domowo-podwórzowych zapachów: wonią sprzątania, lampy karbidowej czy uspokajającej wale-

riany. W poszukiwaniu zapachów można trafić dalej – do pokoju czy kuchni; tam też nie nazbyt lirycznie, ponieważ „Z kuchni dobiegał smak rosołu i kłótnia” (*Policzek* – Nbl, s. 65), a zmęczony poeta „Wpada w pokój kochanki jak zapach dorsza z dołu” (*Zmęczenie* – Rds, s. 58). Mieszkanie nie jest więc idealizowane, kojarzy się nie z wonią róż, ale z ciężkim rybnym zapachem smażonego mięsa czy wonią zupy przenikającą przez zamknięte drzwi i okna. W innym domu, z opowiadania *Gorda*, „pachniało grzybem, kapustą i myszami” (P, s. 89–90). Zapach mysi, wnikać w „zziębłość posągów” z wiersza *Czyści* (Rds, s. 18), ratuje je przed byciem niehumanicznym, wychłodzoną martwością. Pełen zapachu staje się także tramwaj w dzień Wszystkich Świętych wiozący wystrojonych i ukwieconych ludzi na cmentarz:

Wieniec szeleszczą pachną płaszcze  
 Woń świec i duszny zapach kwiatów  
 A płaszcze pachną naftaliną  
 A kwiaty pachną katafalkiem

*Tramwaj Wszystkich Świętych* (Br, s. 63)

Pierwszy listopada to okazja do przewietrzenia schowanych wiosną futer i zimowych okryć. Składane na grobach kwiaty mają ukryć fantazmatyczny zapach śmierci<sup>15</sup>, kojarzą się z katafalkiem, podnóżkiem grobu.

Zapach osłania, ale i odsłania, dobry nos rozpozna w nim gniew, strach i pożądanie. To właśnie zapach zdemaskował kołédnika – Diabła:

I wreszcie Diabeł. W kozuchu baranim,  
 W pasie związany stajennym łańcuchem,  
 Otwierał Piekło z wyziewami mąki –  
 Ten był ci piekarz z najbliższej piekarni.

*Sen (II)* (Nbl, s. 11)

<sup>15</sup> L.V. Thomas: *Trup...*, s. 71–73.

To po zapachu chłop paralytyk rozpoznał w Brunonie księdza:

Nie trzeba zaświadczać. Ja wyczuję księdza na kilometr... [...] Trochę kadzidlęm pachnie, trochę święconą kredą, a trochę spalizną... [...] Bo i do piekła bezbożnych wysyła.

*Karabiny* (P, s. 137)

Można się przebrać, zmienić barwę głosu, grać kogoś innego, ale zapach odstłoni prawdę. Bo sączy się z ciała, a w tej poezji ono nie kłamie. Szczególny rodzaj zapachu otacza poetyckie kobiety. Na przykład mieszkająca „w niewielkim pokoju na Krupniczej” Halszka promieniuje „woalem ciepła”. Dlatego idą za nią mężczyźni „Bezwolni jak chłopcy, których nigdy przedtem / Nie owiał zapach matki” (*Halszka* – Pnc, s. 26). Młoda studentka filozofii, piękna i czuła, emanuje ciepłem, mądrością kobiety. Otwartość, miękkość wyraża także zapach bawełny wiązany ze słodkimi matkami martwych chłopców elegijnych (*Mamy tych braci* – Nbl, s. 30). Zapach ciała może przesłaniać cywilizacyjna sztuczność:

Kobieta w spodniach i skórzanej kurtce  
Pachnie spaliną Ma we włosach dziegieć  
Na brzuchu klamrę z okazałym szpikulcem  
I lubi ostre Ostre dzwonko śledzia  
I grzybek w occie przy wódce

Zmaskulinizowana, seksualnie niejednoznaczna kobieta wyzwała w męskim obserwatorze pragnienie poszukiwania jakiejś prawdy zapachu pod warstwami ubrań, bliżej ciała:

Targajcie skórę Rozrywajcie drelich  
Na ostre klamry nadziewajcie palce  
By wreszcie dotrzeć do tych pyłów pszczelich  
Osiadłych – dmuchnąć – na rozgrzanej halce

*Tęsknota 56* (Wnr, s. 119)

Zupełnie inaczej pachną kobiety z *Epilogu w stearynie*:

Kobiety!  
 Nagle – w środku nocy w lament  
 Za to w południe padające w bety  
 Miłość jak pożar biorące na piersi  
 Że dymem pachną  
 Smołą  
 I popiołem

A, s. 86–87

Osmalone żarem uczucia pachną piekielnie. Ich woń opowiada historię grzesznego (smoła) i śmiertelnego (popiół) ciała. Dym, smoła i popiół splatają się z tradycyjnymi wyobrażeniami piekła. Tam właśnie, w „smród piekielny”, odejść ma dusza pięknej i grzesznej Lukrecji Borgii (*Scena historyczna* – Mzp, s. 34). Diabelski zapach sączyć może się także spod stołu, gdzie mieści się

[...] czeluść, jaskinia, wykrot  
 Pachnący skrzydłem nietoperza, kwaśnym  
 Mlekiem od wczoraj.

Czeluść (Pnc, s. 30)

Przestrzeń spod stołu, królestwo brzucha i genitaliów, ciemnego zapachu ciała, nie dostępuje łaski niebiańskiej czystości<sup>16</sup>. Z kolei w utworze *Wstępowanie* jest „zapach nieba przemieszany z wonią wapna” (Mzp, s. 28). Kraina ducha ruguje zapach rozstrzelanych ludzi, wystarczy przecież zwłoki posypać chlorowanym wapnem, a zniknie to, co niskie i podle zwierzęce. Pozostanie pozór świeżości.

Aromat tajemnicy mówi o tym, co niewypowiadalne, w imieniu tego, co pozarozumowe. Poetycka próba przełożenia sfery uczuć, zaświatów na zapachy to wyraz zaufania do zdolności nosa. Zapach, jako że ulotny i wietrzny, wiązany jest z duchem i duszą,

<sup>16</sup> Wertykalny podział rzeczywistości na górę (nad stołem, gdzie mieści się głowa i ręce) oraz dół (pod stołem, gdzie ukrywa się brzuch, genitalia i nogi) można związać z topografią ciała, o której pisał M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Goreniewie. Oprac. S. Balbus. Kraków 1975, s. 422–586.

z tchnieniem. W utworze *Ballada o koniu* pojawia się „aromatyczne zakończenie”:

I wreszcie w bramie parującej rzeźni  
 Utuli zwierza zapłakany stróż –  
 I będą szumieć archanielskie pieśni,  
 Nad stosem wonnych, końskich dusz...

Wnr, s. 69

Zapachem obdarzona jest także dusza zwierzęcia z *Elegii oborskiej*, „Pachnie gonitwą, / Płomieniem / I rzeźnią” (Pnc, s. 5). Można ją tak łatwo spłoszyć, jak „przeczcucie, woń kwiatu lub smak / Maliny rozgniecionej wargami Dzieciństwa”. Zapach i dusza splatają się ze sobą, ich korzenie są z jednego ducha (słowień. *ducha* – *zapach*, rus. *duchy* – *perfumy*<sup>17</sup>). W poezji Grochowiaka zdarzyć się nawet może, że aromat straci ciało, a zachowa duszę. W utworze *Puste Łąki*:

Aromaty jak małe trupki  
 Leżą i gniją  
 Na szyszkach na ostach  
 Zaduch w posusze  
 I jeszcze gęstsza  
 Woń wydzielają

CAŁE SWE DUSZE

Wnr, s. 406

Schwytane przez osty i szyszki, aromaty wyzionęły ducha w postaci intensywniejszego zapachu. Wonią obdarzona została także nadzieja, która wie dzie w świat wciąż nieoswojony (*Okulary* – Wnr, s. 283), przez czas zagubienia. W zapach przemienić się może „poeta wiary bez alternatywy”, który staje na rozdrożu „twardy / Jak cień Frasoba albo woń pokrzywy” (*To reszta* – Wnr, s. 396). Im wyżej, bliżej marzenia, tym bardziej ubogi krajobraz:

<sup>17</sup> A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego...*, s. 101–102.

Tam już tylko piołun zapachem się krzewił,  
Suchą łapką  
Świat błogosławiła jaszczurka.

*Spojrzałem w twarz Marzeniu* (Nbl, s. 76)

Tam wysoko, wyobrażenie wciąż to samo – nagi chłopiec na skale, „najstarsze z marzeń ludzkości”, marzenie o locie. Tak nieuchwytnie, że w aureoli ostrego zapachu piołunu, wciąż spóźnione. Eteryczność Ikara, pachnące dusze, wonna nadzieja – oto kwintesencja lekkości i ulotności.

Wonna jest także wstydlivość z *Pocałunku* – *Krajobrazu*. Gdy on, podróżnik po pejzażu jej ciała, „wszedł w sioło”

Gdzieś w cichym kątku umierała młoda  
Wstydlivość sielska w zapachu tymianku.

Nbl, s. 15

*Thymus vulgaris*, w europejskiej tradycji kulinarnej uznawany za roślinę konserwującą, a w sennikach – zwiastuna smutku<sup>18</sup>, wiąże swą woń z nieśmiałą cnotliwością, młodzieńczą delikatnością kochanki. Znacznie bardziej mroczny zapach

[...] leży w uszach zmarłych  
W nozdrzach psów pokostniałych  
Na bezkresnym śniegu [...]

*Rozstanie* (Rds, s. 13)

To zapach północy świata i doby, którego poznanie zabija. Ulotne drobiny, eteryczna cielesność, pachnąca abstrakcja – tworzą krainę poetyckich aromatów. Charakteryzują, odkrywają sekrety rzeczy i ludzi, ubarwiają świat, ożywiają tekst. Wzywają do lektury, do czytania nosem. Zapach przypomina czasem fragment rozsypanej układanki, jedna jego drobina sprawia, że stworzona zostanie historia o tym, co było. Jest śladem, dzięki któ-

<sup>18</sup> M.J. Kawałko: *Historie ziołowe*. Lublin 1986, s. 415.

remu możliwy jest poślizg w czasie<sup>19</sup>. Jak poetycko ujmuje Diane Ackerman,

Węch jest potężnym czarownikiem, który przenosi nas przez tysiące mil i przez wszystkie lata naszego życia<sup>20</sup>.

Poetycka funkcja zapachu przypomina rolę wywoływacza fotografii, poruszydela narracyjnej maszynerii, elementu ożywiającego zdolność śnienia, marzenia czy wspomniania. Aromat otwiera worek, z którego sączy się fabuła. Wonne ślady prowadzą w krainę imaginacji, uwodzą rozum racjami emocji. W utworze *Echo*:

W zapachu słomy zbutwiałej – w oparze  
Od nozdrzy koni, od atlasu wymion  
(A jeszcze w dali ciepłe bagna dymią)  
Była twa pora archanielskich marzeń.

A, s. 66

Jeden z *Sonetów szarych* opowiada historię zmierzchu – czasu śnień zrodzonych z zapachu stajni czy obory. To pora utraty zdolności widzenia, pora nosa i ucha, echa biegnącego od życia do snu i od snu do życia. Z zapachu rodzi się senne marzenie, zapach przenosi

<sup>19</sup> Słowo „ślad” wiąże się z cerkiewnym przysłówkiem „potem” (*poslěd*) i litewskim czasownikiem „ślizgać się” (*slydau, slysti*). Zob. A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego...*, s. 530.

<sup>20</sup> D. Ackerman: *Historia naturalna zmysłów...*, s. 17. Wspomnienia zapachowe są wyjątkowo trwałe w porównaniu z innymi. Dzieje się tak być może dlatego, że w chwili wspomniania pod wpływem bodźca zapachowego współpracują hipokamp oraz ośrodki węchowe (tzw. pierwotna kora węchowa), czyli uaktywniają się różne fragmenty mózgu. Związek wspomnień z ludzkimi zmysłami obrazowo ujmuje M. Proust: „Ale kiedy po śmierci osób, po zniszczeniu rzeczy, z dawnej przeszłości nic nie istnieje, wówczas jedynie zapach i smak, wątlejsze, ale żywsze, bardziej niematerialne, trwalsze, wierniejsze, długo jeszcze, jak dusze, przypominają sobie, czekają, spodziewają się – na ruinie wszystkiego – i dźwigają niestrudzenie na swojej znikomej kropelce olbrzymią budowlę wspomnień”. M. Proust: *W poszukiwaniu straconego czasu*. T. 1: *W stronę Swanna*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa 1974, s. 58–59.



w przeszłość. W wierszu *Sen (II)* oniryczne wspomnienie przeszłego Bożego Narodzenia zawiera wonne akordy:

Ojciec od rana już pachniał koniakiem,  
Podłogi pastą,  
Rodzeństwo komunią.

Nbl, s. 11

Wspomnienie kołędującego Heroda, Diabła i Anioła, dziecięcych lęków i pierwszych metafizycznych doznań podszyte jest aromatem tych zawsze wonnych świąt, zapachem porządków, świętości i Diabła o „przepoconych kudłach”. Z kolei w wierszu *Nowela (III)* o podtytule *Sen (III)* wspomnienie rajskiego ogrodu dzieciństwa i pogrzebu wujka miesza się z „wonią agrestów omszałych pierwszym puchem lata” (Nbl, s. 54). Senny obraz, figle nieboszczyka, który wprawdzie umarły, ale stał „pośród żywych / Z wielką pogodą na wysokim czole”, współbrzmia z ulotnością woni. Zapach przenosi w czasie nie tylko lekką wyobraźnię. Pozwala także niejako na transport ciała. W *Noweli (II)*, dedykowanej leszczyńskim rzeźnikom, bohater, stając na rodzinnej ziemi, wyznaje:

Tu, po latach, znów, stoję  
Przybity do ziemi  
Ciepłym piwem, zapachem  
Uliczek dzieciństwa.

Nbl, s. 52

Przeszłość zamknięta w obrazach ożywa dzięki skojarzonej z nimi woni. Zapach wiąże dawnego chłopca, przerzucającego przez mur rzeźni bzu gałązkę, z dzisiejszym mężczyzną. Jest także jedną z cech charakterystycznych *Miasteczka naszej przyjaźni*. Oprócz „ponurego kościoła św. Jana, uliczki wąskiej, starych kamienic, ratusza” w pamięci pozostał „zapach wiatru w cichym powietrzu” (Wnr, s. 22) ożywiający wspomnienia. Z kolei *Zupełnie nasz pierwszy spacer* odbył się „pewnej nocy”, gdy „pachniały grunta i woda” (Wnr, s. 118). Ją i jego połączył deszcz, wiatr lub piorun, by odnowił się „pierwszy

dzień stworzenia. / Dygotał Kosmos i rzeka [...]”. A wszystko to za sprawą nocnych aromatów jest wciąż pamiętane, odnawiane. Wyniesione z przeszłości wonie zostają na zawsze – dlatego Penelopa z dzieciństwa wzięta miała „ręce podłużne o zapachu mięty lekkiej albo pasty do zębów” (*Penelopa przyniesie* – Wnr, s. 181).

Liryczne historie, szczególnie te, które bliskie są narracyjności epiki (nowele, sny), nabierają rumieńców właśnie dzięki zapachom. Przypomina to zabiegi siedemnastowiecznych holenderskich malarzy, którzy tworzyli dzieła tak sensualne, że pobudzające ślinianki do aktywności. Zapach jedzenia pamięta się najdłużej, on uniesmiertelnia świat. Jak bowiem zapomnieć Leśniczego, który

Sadzał jaja na tłuszczu, ćwiartował kielbasę,  
Złotym zapachem cebuli obrócił mi język z wierzchu na nice.

*Polowanie na cietrzewie* (Pnc, s. 47)

A samo polowanie na cietrzewie, „Szlachetne, Ciepłokrwiste, Dziewczęce, miłe, ogniskiem pachnące Zwierzęta”, wciąż pamięta się dzięki „błogosławionej zawiei krwi”, która „obmywała czoło i słonymi pocałunkami pieściła wargi”.

To, co najbardziej ulotne, bo zmysłowe, najlepiej znosi próbę czasu. Stąd w poemacie *Dziadek* na pytanie o wspomnienia („Tyle z legendy rodzinnej. Ile ze wspomnienia?”) pada aromatyczna odpowiedź:

Pamiętam szopę starą. Są takie lamusy we wszystkich ogrodach,  
a ten był mego ojca. I doprawdy: czy ktoś sobie przypomina tę  
największą ucztę – tę słodką, tę wonną – którą dla każdego z nas  
musiała być Krynica Matki? Jak mniemam, również w owym  
zapomnieniu  
kryje się niezbyt chwalebne skąpstwo Boga. A więc pierwszym  
mym zapachem  
był zapach starych desek, tak przenikniętych żywicą, jak  
przeniknięta  
bursztynem jest pszczoła, od miliona lat w nim umarła.  
Jeszcze:  
motyka (tutaj haczka) ma woń odrębną – żelazistej wody;

krzesło – z wyprutą trociną – aromat tartaku;  
 gwóźdź – o, gwóźdź jest wygięty i leży obok puszek ze  
 stolarskim klejem.

Pnc, s. 62

Baśniowa historia o rodzinnym herosie<sup>21</sup> sięga korzeni poznania, dziecięcego zaufania do nozdrzy, które doświadczają świata. Wyparty z pamięci zapach matki i mleka ustępuje miejsca lamusowi – królestwu mężczyzn, ojca i patriarchy rodu, dziadka. Aromaty przedmiotów budzą do życia kołowrót związanych z nimi historii.

Magiczność woni daje o sobie znać także w prozie Grochowiaka. W *Plebanii z magnoliami* motorem gawędy-wspomnienia stał się zapach tytułowych kwiatów. Czas opowieści jest czasem oczekiwania na pociąg, trwa trzy godziny. W ciszy pustego peronu ksiądz „pragnie mówić inaczej niż zwykle”, dlatego marzy o magnoliach rosnących w ogrodzie przy plebanii, o kwiatkach pięknych i niebezpiecznych. Bo kiedy kwitną

Ogarnia senność, bezwolność czy coś takiego. W każdym razie  
 głupie uczucie.

Pm, s. 13

Z ich woni wysnuwa historię swego życia. Potrzebuje drobiny zapachu, który wyzwala opowieść. Magnoliowy wątek odnaleźć można także w poezji i dramacie Grochowiaka. Szczególna uwaga skupiona została na ich egzotycznym kształcie (\*\*\*)*Czy byłeś już z Pascalem w lesie?* – Wnr, s. 250) i otwartości kielichów (*Magnolie* – Wnr, s. 352; *Kaprysy Łazarza* – D, s. 203). Kolejna powieść Grochowiaka, *Karabiny*, także zaczyna się od opisu zapachu:

Dziwny powstaje zapach z woni roztopionego śniegu, rozlanej benzyny i zaduchu, jaki przynosi ze sobą wojsko – wycirusy frontowi, przyodziani w zawzione mundury, zaopatrzeni w kwaśne

<sup>21</sup> Dziadek odegrał w dzieciństwie Grochowiaka wielką rolę, stąd tak duża waga wspomnień o nim, zmieszanych z zapachami.

suchary i najpodlejszy gatunek wódki. Właśnie ten dziwny zapach, ta ciężka mieszanina woni, duszna i niechlujna – kłębiła się w wypalonych kanionach miasta.

P, s. 101

Zapach, a właściwie zaduch przekształca się powoli w historię miasta, do którego przybył główny bohater – Bruno. Woń może więc otwierać opowieść, może także poprzedzać jej powstanie. Tak stało się w przypadku powieści *Trismus* będącej historią (apokryfem) komendanta obozu koncentracyjnego w Glückauf. W przedmowie do utworu Grochowiak uzasadnia wybór tematu. Opisuje okoliczności otrzymania dziennika małżeńskiego esesmana od kapitana wielkiej żeglugi<sup>22</sup>. Rękopis ukryty był w metalowej skrzyni, którą kapitan

Ustawił [...] na stole i otworzył wieko, kołyszące się na jednym zawiasie. Z wnętrza skrzynki buchnął ciężki odór przegniłego papieru, który – być może pod sugestią dopiero co usłyszanego opowiadania – przypominał mi zapach trupi.

P, s. 180

Kapitan odnalazł go we wraku jachtu rozbitego u brzegów maleńkiej wyspy Oceanu Atlantyckiego. Opowieść o mordercy sączyć się będzie z tekstu o trupiej woni, zapach zapowiedział historię zbrodniarza.

Również metarefleksja, namysł nad pisanem, wypowiedzi o tworzeniu uwikłane są w zapachy. Trupio pachnący *Trismus* nie jest przykładem odosobnionym. W jednym z tekstów tomu *Haiku-images* tytułowy bohater wyznaje:

Już – popatrz – jestem dziadkiem herbacianym  
Sam przed snem opowiadam sobie aromatyczne baśnie [...]

*Dziadek*, s. 43

<sup>22</sup> „Konwencjonalny, stanowiący ramę narracji motyw odnalezionego na dalekich morzach rękopisu nadaje także tej opowieści charakter umowny, każe traktować ją jako parabolę”. J. Łukasiewicz: *Wstęp*. W: S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000, s. XLIII (BN I, 296).

Wieczne snucie historii spleta się z aromatem chińskich ziół sączącym się z filiżanki. Aromat napoju i baśniowa historia tworzą jednorodną całość. Z kolei w utworze *Leśni* namysł nad tworzeniem, badanie tekstu nazwane zostaną wążaniem:

Badam najczulszym węchem mojej dłoni  
Tę sonetami zadymioną kartę,  
Z jakich jest desek strugana i twarzy?...

A, s. 67

Sonet poznaje dłoń otwarta jak nozdrza, obwąchująca papier i zostawione na nim słowa/znaki. Pisanie przemienia się w proces tworzenia wonnych śladów, a czytanie w proces ich deszyfracji. Taka czytelnicza dedukcja, polowanie na ślady, ma miejsce w wierszu *Erotomania mola książkowego* (Wnr, s. 293). Punktem wyjścia jest bezskuteczne szukanie obiektu miłości, martwota związana z zapachem „mozołu tego, kto ją pisał”. Leczą nagle litery ożywają, czego wyrazem staje się wołający pościgu „zapach krwi”, czyli życia. W innym utworze, w *Epilogu w stearynie*, to sny mają „Zapach welinu Smak drukarskiej farby” (A, s. 89), przypominają więc księgi zapisane ludzkimi historiami.

Grochowiak wydaje się wyczulony na zapachy, także oglądając obrazy czy wpisując obrazy we własne teksty. W wierszu *Bilard* czyta *Nocną kawiarnię na Placu Lamartine* (*The night cafe*) Vincenta van Gogha przez pryzmat śladów, jakie zostawili ludzie na zielonym bilardowym płótnie. Obok plam, plamek i fałd istotny wydaje się także samczy zapach, „kwaśny pot mężczyzny, kapiący wprost spod pachy” (B, s. 5). Gdy z kolei opowiada *Bramę na Starym Mieście* Aleksandra Gierymskiego, tropi woń szewskiego młotka, mchu i postu, chłopów niemytych, zajmuje go „zapach rynsztoka” (Pnc, s. 16). Ożywia obraz/tekst tym, co niezapisywalne, chce „widzieć wonią, wążać oczyma”. Przeczuwa tajemnicę malarza:

Aromat cytryn, Gierymski go brał  
W roślinne palce plebejskiego dziecka –

I ręka dziecka jak kolebki niecka  
Huśtała szął

Pnc, s. 17

Zapach ocala także Józefa Gielniaka, który tworzył linoryty o motywach architektonicznych, fantastycznych i biologicznych, linoryty – odciski świata:

W tej pogardzanej technice potrafił stworzyć rzeczy niezwykle, często o takiej subtelności cięcia, że gubi się ślad ostrego drzeworytniczego rylca, którym pracował<sup>23</sup>.

Pochylił się nad strukturą materii, zazdrościł Naturze pełni mowy wyrażającej się w barwie, linii, bryłowości, dźwięku czy zapachu. I dlatego „[...] zostanie w listku, w zapachu, w łopianie, / jak nikt nie zostanie” (*Zioła żałobne* – B, s. 37).

Grochowiak intuicyjnie sięga po najtrwalszą formę pamięci, która pomimo upływu czasu i konieczności umierania sprawia, że całe historie wciąż istnieją. Zapach jak duch przenika jego piarstwo, nie jest nachalny, pierwszoplanowy. To raczej marginalny, dodany do sceny akord, który jednak zgodnie z logiką suplementu okazuje się najważniejszą cechą miejsc, ludzi i rzeczy.

---

<sup>23</sup> I. Jakimowicz: *Józef Gielniak*. Warszawa 1982, s. 9.

# Chciałbym cię ukryć w moim oku

Kiedyś usadzę cię nagą wśród przepychu  
Będą tam suknie ciężkie jak woda  
Będą pończochy o zapachu jabłek  
Będą na głowę nakrycia szerokie  
I będzie metal

Chcę mieć cię nagą w krajobrazie ciemnym  
Gęstym od brązów świeczników waz  
Z których niech dymi waniliowy poncz  
W rozdęte chrapy nieruchomych dogów

Czuł tę potrzebę Rembrandt kiedy Saskię  
Malował coraz w śmierć swą odchodzącą  
Jakby chciał wstrzymać ją wagą winogron  
Przygnieść świeczników drogocennych światłem

*Gdy już nic nie zostanie (Rds, s. 40)*

Gdy już nic nie zostanie, trzeba spróbować stworzyć wszystko od nowa, zacząć niejako od początku, w czym pomóc mogą stare przepisy na wszechświat. Pierwszy, zamieszczony w *Biblii*, mówi:

Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Księga Rodzaju* (Rdz 1, 1–2). W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Warszawa 1980, s. 24.

Inną wersję źródeł rzeczywistości przynosi antyczna mitologia:

Na początku świata był bezkształtny chaos, przepastna, pusta przestrzeń bez granic, zatopiona w ciemności, magma bezdenna, kipiąca utajonymi mocami żywiołów<sup>2</sup>.

Zestawienie tych dwóch fragmentów może prowadzić do następujących wniosków: potrzebna będzie ciemność, bezład (chaos) oraz utajona moc (żywioły lub Duch Boży). Z tych kilku elementów można zaaranżować genezyjską przestrzeń. Wystarczy wziąć „suknie ciężkie jak woda”, „pończochy o zapachu jabłek”, szerokie nakrycia głowy, świeczniki, wazy i wymieszać, a potem umieścić w ciemności. Grochowiak, który między innymi z tych składników skomponował utwór *Gdy już nic nie zostanie*, nie może albo nie chce ich uporządkować. Wprawdzie grupuje je i wymienia kolejno rodzinami, lecz w sumie stwarza planowany „krajobraz ciemny” i chaotyczny przepych. Dla przywołanego w utworze Rembrandta pracowicie gromadzone rekwizyty to modele. Stare kapelusze, broń, zastawy stołowe, płaszcze, łóżka, stoliki tworzą oprawę dla rodzącego się na płótnie człowieka. Ciemność oraz światło stanowi główny budulec jego dzieł, w mroku toną z reguły dwie trzecie powierzchni obrazu.

Ciemność to nieobecność światła, ale także aktywne jego przeciwieństwo. Jest powiązana ze snem, śmiercią, z nocą, ze złem oraz z żeńską zasadą jin<sup>3</sup>. Wchodzenie w mrok tekstowego krajobrazu

<sup>2</sup> W. Markowska: *Mity Greków i Rzymian*. Warszawa 1987, s. 7. „Na początku świata był Chaos. Któż zdoła powiedzieć dokładnie, co to był Chaos? Niejedni widzieli w nim jakąś istotę boską, ale bez określonego kształtu. Inni – a takich było więcej – mówili, że to wielka otchłań, pełna siły twórczej i boskich nasieni, jakby jedna masa nieuporządkowana, ciężka i ciemna, mieszanina ziemi, wody, ognia i powietrza. Z tej napełnionej otchłani, kryjącej w sobie wszystkie zarodki przyszłego świata, wyłoniły się dwa potężne bóstwa, pierwsza królewska para bogów. Uranos – Niebo i Gaja – Ziemia. Oni dali początek wielu pokoleniom bogów”. J. Parandowski: *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Poznań 1988, s. 28.

<sup>3</sup> Zob. J. Cepik: *Samotny o zmięczeniu*. Katowice 1985; M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. 1. Kraków 1973, s. 25.



to spotkanie z nią, z nagim ciałem kobiety. Grochowiak mógł je unaocznić na wiele sposobów – pomysłów dostarcza liryka erotyczna wszystkich czasów. On jednak poprzestał na dwukrotnie powtórzonym słowie „naga”. Jest ono wszystkim, co powiedziano wprost. Mroczny krajobraz kryje jednak szereg zagadek w postaci spiętrzonych rekwizytów. By zobaczyć, spotkać kobietę, trzeba je rozwiązać, zinterpretować, rozczytać. Warto im się przyjrzeć, gdyż pomoże to wyjaśnić problem braku *explicite* wyrażonej kobiecości. Poetycki obraz przynosi same obietnice i zapowiedzi:

Będą tam suknie ciężkie jak woda  
 Będą pończochy o zapachu jabłek  
 Będą na głowę nakrycia szerokie  
 I będzie metal

Poeta/malarz zabudowuje przestrzeń wiersza/obrazu za pomocą fragmentów kobiecej garderoby: sukien, pończoch i kapeluszy. To one budują żeńskość, są kulturowymi nośnikami znaczeń, mogą osłaniać lub odsłaniać nagość, pełnić funkcję fetysza, kuszącego męskie oko<sup>4</sup>. Ponieważ okrywa je mrok: ciężą, pachną, mają kształty możliwe do zbadania przez dotyk. Nie istnieją jednak dla oczu. I tak, „suknie będą ciężkie jak woda” – to pomysłowe porównanie staje się także kryjówką dla wielu sensów. Woda bywa interpretowana jako znak zmienności, chaosu, śmierci oraz kobiety. W *Księdze Rodzaju* Duch Boży unosił się właśnie nad wodami, stanowiącymi figurę pramaterii. Z mroku wyłania się więc kolejny element genezyjskiej scenerii. Już za chwilę można dołożyć do niego zapach jabłek przypisany pończochom. Ten mocno naerotyzowany obraz odsyła czytelnika po raz kolejny do opisu biblijnych początków świata i człowieka. Jabłko, choć możliwe, że wcale nie ono, było owocem pokusy, przyczyną upadku, rozkoszą dla oczu i kro-

<sup>4</sup> „Ubranie – nasza druga skóra – należy jednocześnie do sfery zewnętrznej, jak i wewnętrznej [...]. Ubranie jest granicą, stanem przejściowym między podmiotem i światem zewnętrznym, czymś, co może nas maskować lub – przeciwnie – co może nas odsłonić”. C. Joubert, S. Stern: *Rozbierz mnie. Psychologia garderoby*. Przeł. B. Biały. Warszawa 2006, s. 7.

kiem ku poznaniu dobra i zła, symbolizuje ziemię, śmierć, erotyzm, pokusy ziemskie, płodność oraz kobiece piersi. Z kolei wazy i nakrycia głowy (przedmioty wklęsłe) związane są z żeńską energią rozrodczą, macicą, kobiecym łonem. W ciemnym krajobrazie skryła się kobieta – *femina nuda*. Jest sama, naga, pojedyncza, bez niego. Stwarzają ją rzeczy, wśród których siedzi, jak pramatka Ziemia, czeka na cud zapłodnienia.

Warto przy tej okazji wspomnieć o znaczeniu nagiej kobiety w społecznościach rolniczych, w których stanowiła pobudzenie dla bogów i bożków płodności. Ciekawym kontekstem będzie także obraz Rembrandta zatytułowany *Danae*<sup>5</sup>. Przedstawia on nagą kobietę leżącą na wspaniałym łożu wśród kosztownych tkanin, która zwraca wzrok i prawą dłoń w stronę odsuniętej zasłony alkowy. Jest to prawdopodobnie córka króla Argos, zamknięta w wieży przez ojca, który dowiedział się, że zgładzi go jej syn, a jego wnuk. Mitologia mówi, że boski Zeus pokonał ojcowskie zakazy, nawiedzając kochankę pod postacią złotego deszczu<sup>6</sup>.

Początkowo Rembrandt nadał Danae wygląd swej pierwszej i ukochanej żony Saskii (1636), a po jej śmierci w roku 1642 pracę nad obrazem kontynuował z Geertge Dirce jako modelką. Skutkiem tego namalowana kobieta posiada cechy ich obu. Wieloznaczność obrazu sprawiła, iż jego interpretacje były bardzo różne. Twierdzono, że przedstawia Sarę czekającą na Tobiasza, żonę Putyfara w oczekiwaniu na Józefa, Betsabe – na Dawida, Dalilę – na Samsona, czy Wenus na Marsa<sup>7</sup>. Nieistotne jak się nazywa, otulona

<sup>5</sup> Agata Ławniczak, pisząc o malarskich kontekstach tego wiersza Grochowiaka, stwierdzi: „[...] Grochowiak nie inspirował się wprost także i *Danae*, a dokonał swobodnej kontaminacji wspomnianych pięciu [*Danae*, *Portret Saskii van Uylenburgh*, *Flora*, *Saskia* z Muzeum z Kassel, *Autoportret z Saskią* – B.M.F.] obrazów, chcąc opowiedzieć historię daleko wykraczającą poza kontekst interpretacyjny samych dzieł”. A. Ławniczak: *Ut pictura poesis erit*. W: „W ciemną mą ojczyznę”: Stanisław Grochowiak znany i nieznan. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996, s. 101.

<sup>6</sup> Zob. *Słownik kultury antycznej*. Oprac. L. Winniczuk. Warszawa 1991, s. 104.

<sup>7</sup> Zob. *Rembrandt Hermes van Rinn. Paintings from soviet museums*. Lenin-grad 1987.

przez mroczną przestrzeń oczekuje na kogoś, kto wpada do alkowy jako światło.

Światło to promieniowanie elektromagnetyczne wywołujące w ludziach wrażenia wzrokowe. Jego źródłem są atomy, które emitują fotony po pochłonięciu energii cieplnej, elektrycznej lub chemicznej. Po przeszło dwustu latach dyskusji nad naturą światła, za sprawą odkrycia fotonu, doszło do pogodzenia koncepcji falowej i korpuskularnej<sup>8</sup>. Te informacje, wobec humanistycznego przedmiotu rozważań, mogą brzmieć niemal nieestosownie. Ale tylko dzięki nim można uświadomić sobie sposób istnienia świata odbieranego między innymi lub przede wszystkim za pomocą oczu. Samo słowo „świat” pierwotnie znaczyło „światło” (indyjskie prาส่śowo *śweta* – *jasny, biały*)<sup>9</sup>. Tylko dzięki światłu postrzegamy barwę, głębię, a gdyby sięgnąć dalej – istniejemy. Cud widzenia wydarza się w momencie spotkania materii oka z wiązką fotonów:

Ciało wydaje się barwne, gdy pochłania jedną lub kilka długości fali oświetlającego go światła, w wyniku czego światło odbite ma barwę dopełniającą względem tej, która została zaabsorbowana.

Materia stroi się w kolory ukryte w optycznym widmie. Jest czarna, gdy pochłonie całe światło, a biała, gdy je całe odbije. Brak światła to brak świata. Jego przedziwnej natury dopełnia symbolika mu przypisywana. Jest wiązane ze spirytualnym wymiarem rzeczywistości, bezcielesnością, Bogiem, niebem, a także męską zasadą jang. Obarczone tyloma sensami wpada do alkowy Danae. Pojawia się również w wierszu Grochowiaka, w miejscu szczególnym – jako ostatnie słowo utworu. Można by metaforycznie powiedzieć, że dopiero ten ostatni akord to moment stworzenia tekstowego świata. Bez światła nie istniałby dla oka, pogrążony w mroku „gęstym od brązów, świeczników, waz”.

<sup>8</sup> Zob. E. i Z. Płachoccy: *Światło odwieczna zagadka*. Warszawa 1988; A. Hurwic: *Abecadło fizyki*. Warszawa 1994.

<sup>9</sup> A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1989, s. 535.

Siedemnastowiecznemu (barokowemu) luminiście i metafizykowi, Rembrandtowi van Rijn, to ono umożliwiała stwarzanie życia na powierzchni obrazu, otwieranie płaskiego płótna, ograniczonego ramą, na głębię prawdy ukrytej w człowieku. Nie był efekciarzem, bawiącym się malarskimi środkami, był filozofem światłocienia. Kreował światy, jednając mroki i jasności. Ich zgodność (dopełnianie się) oraz odwieczny spór wypełniały jego obrazy<sup>10</sup>. W ten sposób namalował kilka portretów swej żony Saskii van Uylenburgh. Zatrzymał na nich jej młodość, dojrzałość i starość. W roku 1636 wykonał szereg szkiców jej głowy. Potrafił obok twarzy żony – młodej kobiety, umieścić żonę staruszkę. Ona odchodziła z życia drobnymi krokami. Wyniszczała ją choroba, kolejne ciężce, śmierć dzieci. Jak napisał Grochowiak, „[...] coraz w śmierć swą” odchodziła.

Gdy już nic nie zostanie, gdy nie ma nadziei na zatrzymanie Saskii, trzeba ją stworzyć od nowa, wydobyć z mroku, w który odchodzi, zatrzymać na zawsze, ukryć w swoim oku. Dlatego Rembrandt chce

[...] wstrzymać ją wagą winogron  
Przygnieść świeczników drogocennych światłem

Na pewno nieprzypadkowo argumentem po stronie życia jest owoc winnego krzewu. Dla kultury związanej z judaizmem i chrześcijaństwem oznacza on zmartwychwstanie, ofiarę, Ziemię Obiecaną oraz triumf. Mrok będzie rozjaśniony przez pamięć, wiarę, obraz i słowo. Namalować, opisać to oświecić, wyrwać z milcze-

---

<sup>10</sup> Podobnie pisze M. Nawrocki o poezji Grochowiaka: „Światło i ciemność należą do najważniejszych kategorii tworzących i opisujących świat wyobraźni poetyckiej Stanisława Grochowiaka. To jest właściwie poezja światła i ciemności; poezja stwarzana i przetwarzana przez grę światła i mroku, poezja, w której blask i ciemność walczą ze sobą, uzupełniają się, współgrają ze sobą, współtworzą świat. I dodajmy: zlewają się ze sobą, tworząc świetlno-mroczną, jasno-ciemną rzeczywistość świata i człowieka, a także – poezji”. M. Nawrocki: *„Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni”*. Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka. Kraków 2007, s. 231.

nia, z ciemności, w której panoszy się nic, to uczynić widzialnym, czyli istniejącym. Nagie kobiece ciało, otoczone dużą ilością przedmiotów, osnute będzie dymem waniliowego ponczu i pilnowane przez wielkie psy, dogi. Warto zatrzymać się na chwilę przy gorącym napoju, na który przepis przywieźli Anglicy z Indii pod koniec XVI wieku. Nie jest on trunkiem całkowicie zwyczajnym. Podawany bywa zazwyczaj w noc sylwestrową, noc śmierci i narodzin czasu, o nazwie pochodzącej od sanskryckiego słowa – *pancha*, oznaczającego „pięć”, gdyż na poncz składa się pięć elementów: herbata, cukier, arak, cytryny, wino (lub woda)<sup>11</sup>. Pięć to także *hierós gámos*, święte małżeństwo Nieba i Wielkiej Matki Ziemi, to człowiek z czterema kończynami i głową, pięć zmysłów, połączenie męskiego z żeńskim, a w hinduizmie – liczba zasady życia. Gorący alkohol, naga kobieta, przepych wiążą się także z orgiastycznym kultem Dionizosa, boga wina, ciągłego umierania i odradzania się natury. Warujące dogi, wielkie i czujne, symbolizujące chtoniczne bóstwa ciemności, podziemia, śmierci i Księżyca, strzec będą nagiej kobiety, a gdy wypełni się czas, poprowadzą ją ku mrokom. Pies, a właściwie psy są w tym utworze alegorią węchu, czystym otwarciem na zapach ponczu. Psy i poncz połączone zostały wonią wanilii oraz klauzulą wersów. Gorący alkohol paruje, jego aromat wpada w psie nozdrza. One są tam po to, by go wdychać, on dymi dla nich. Psów nie widać, nie otrzymują w tekście wyraźnych kształtów, są to nieruchome dogi. Można się jedynie domyślać, iż leżą gdzieś „wśród przepychu”. Leżą na granicy między poetycko-malarskim marzeniem (dwie pierwsze strofy), a prawdą o odchodzeniu w śmierć, wypowiedzianą w zwrotce ostatniej. Jediną oznaką ich życia są rozdęte, ściągające zapach chrapy. Psy wciąż czekają, a gdy nadejdzie czas, poprowadzą Saskię w zaświaty.

Z ciemności i światła, ze słów brzmiących jak biblijne „niech się stanie, niech będzie”, o mocy nieomal boskiej, Rembrandt i Grochowiak stworzyli coś w opozycji do tytułowego nic. Obraz/tekst chce pachnieć, dymić, ciążyć, chce być w dotyku i oku, a naprawdę jest na płaskiej kartce papieru. Analogicznie: tłuste, soczyste, mate-

<sup>11</sup> M.E. Halbański: *Leksykon sztuki kulinarnej*. Warszawa 1987, s. 144.

rialne malarstwo Rembrandta<sup>12</sup> oddaje lub udaje konsystencję rzeczy, ich chłód, wilgotność lub metaliczność. Powstają piękne, iluzyjne światy – są kruche, ale nie mniej niż nasz świat, rodzący się w momencie spotkania energii z materią. Są i znikają jednocześnie, jak światło, fala i cząstka, coś nie do uchwycenia. Jak łacińskie *lumen* błyskające wieloma sensami: światło dzienne, światło życia, światło oczu, okno, blask i zbawienie.

---

<sup>12</sup> M. Gretkowska tak pisze o „materialności” obrazów Rembrandta: „Wyprzedzili mnie [...] niewidomi. Zaczęli dotykać powierzchnię obrazu, najpierw delikatnie, opuszkami palców, powtarzając Rembrandt, Rembrandt, jakby się chcieli przekonać, że obraz naprawdę istnieje. Potem przeciągali po płótnie całymi dłońmi, aż jeden z nich złożył usta jak do pocałunku i zaczął obraz lizać. Po chwili ustąpił miejsca innym, oni także potrafili bezbłędnie obrysować językiem zarysy postaci wśród Rembrandtowskich światłocieni”. M. Gretkowska: *Tarot paryski*. Kraków 1993, s. 6.

# **„Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...” Rzecz o *Haiku-images***

Mój ptaszku  
Moja gałązko różana  
Całuję Cię  
W najbardziej kaleczące  
Kolce

*Haiko...* (Wnr, s. 255)

*Chłopskie wesele* (*Wesele wiejskie*) Pietera Bruegla Starszego to obraz namalowany w ostatnich latach życia artysty. To także jedno z jego dzieł najbardziej spornych interpretacyjnie. Stając naprzeciwko płótna w wiedeńskim Muzeum Historii Sztuki, można usłyszeć weselny gwar. Ale najsilniej uderzają odbiorcę barwy i dynamika kompozycji:

Gama ciepłych i zimnych brązów – złociste tony siana, którym wyłożone są ściany spichrza, szarobrązowa polepa tworzy podkład monochromatyczny, w którego tle zapalają się gołębio-szare, liliowe i czarne plamy ubiorów, wydzierają się czerwono-białe, świąteczne stroje usługujących. Widz uprowadzany jest porywczo w głąb spichlerza, w ciasnotę podnieconego tłumu, oddającego się orgiastycznej rozkoszy trawienia<sup>1</sup>.

Trwa weselne ucztowanie. Do spichlerza wlewa się tłum zaproszonych (choć pewnie nieproszeni też są liczni). Weselnicy hałasują, plotkują, jedzą, piją – świętują. Pod ścianą na tle ciemnej makaty i papierowej korony siedzi panna młoda. Michał Walicki napisał o niej:

---

<sup>1</sup> M. Walicki: *Bruegel*. Warszawa 1957, s. 36.

Panna młoda o twarzy szczęśliwego przygłupka siedzi samotna, pełna poczucia własnej godności. Istotnie na pierwszy rzut oka nikt nie zdaje się jej towarzyszyć<sup>2</sup>.

Być może obraz jest parafrazą ludowego przysłowia: „Biedak to ten, którego brak jest na własnym weselu”. Być może pan młody siedzi naprzeciwko żony albo usługuje jej, podając talerze. Obok niej siedzą mężatki – w czepcach, spod stołu wysuwa się zadumany psi pysk. Weselnicy jedzą potrawę rozdawaną na płaskich talerzach, wciąż czekając na więcej jadła i napoju. Tworzą „koro-wód” pokarmowy. Ponieważ na stole brakuje wina (zob. zdziwienie na twarzy mężczyzny w zielonej czapce z pustym dzbanem w dłoni), człowiek wpisany (a precyzyjniej – wmalowany) w lewy dolny róg obrazu pracowicie je „rozmnaża”. Wśród dzbanów (najbliżej oka patrzącego) siedzi dziecko (jeden z ulubionych motywów malarza) – w za dużej czapce, czerwonym kapturku opadającym na nos. Wylizuje resztki potrawy z talerza, a właściwie oblizuje wskazujący palec prawej ręki. „Niewidome” widzi – ma „trzecie oko” na pawim piórze przyczepionym do czerwonej czapki. Siedzi ono także w wierszu Grochowiaka<sup>3</sup>, otwierającym – zamykającym jego twórczość i budzący wiele kontrowersji – tom *Haiku-images*, tom pogrobowiec, wydany w roku 1978, dwa lata po śmierci autora. Miejsce dziecka w tym cyklu wydaje się szczególnie ważne: po pierwsze z racji jego roli w tekście inicjalnym, po drugie ze względu na szczególne nasycenie utworów elementami dziecięcej wyobraźni, świata, czy języka<sup>4</sup>. Może warto więc zapytać tę poezję o jej wiek, dziecięcość lub zdziecinnienie (?). Bo tekstowe dziecko nie daje się tak łatwo odesłać

<sup>2</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>3</sup> Malarstwo Bruegla przewija się w wierszach Grochowiaka kilkakrotnie. Poeta sięga do obrazu *Myśliwi na śniegu* (*Pod Brueghla* – Mzp, s. 20; *Brueghel (II)* – Nbl, s. 57) i *Ślepcy* (Wnr, s. 279).

<sup>4</sup> Jak napisze Jacek Łukasiewicz: „[Haiku – B.M.F.] pozwalało też inaczej potraktować ulubione motywy – zwierzęta i dzieci, odjąć od nich chłód śmierci”. J. Łukasiewicz: *Wstęp*. W: S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000, s. XLI (BN I, 296).



do kąta, zbyt często przypomina o swojej obecności. Należy do ulubionych motywów poety (obok zwierząt)<sup>5</sup>. Poza tym słyhać przecież wyraźną pisarską deklarację:

U Bruegla tam siedzę  
I cmokając – od kapelusza niewidomy  
Ssam paluch pochwały i gadulstwa

Dzieckiem tam jestem  
Ledwo głos odąłem

\*\*\* *Bóg błogosławi małomównym* (H-i, s. 5)

Trzeba więc mu się przyjrzeć, może nawet zagadnąć. Do rozmowy z nim, choć podobno małomówne, zachęca też dziwna retoryczna maniera piszących o tym tomiku. Większość z nich na wstępie roztrząsa kwestie gatunku (być może jest to związane z powszechną w latach siedemdziesiątych haikomanią). Haiku to czy nie haiku? Barokowe czy japońskie? A może *image*? Wprawdzie zauważają obecność dziecka lub szeroko rozumianych motywów dziecięcości, ale na tym poprzestają, bo przecież „dzieci i ryby głosu nie mają”. Jakby na przekór tej ludowej mądrości Grochowiakowe dziecko „ledwo głos odęło”, co znaczy „wydęło policzki”, „napęliło je powietrzem” i „dało głos” (czasownik „odać się” znaczy także – napuszyć się, wynosić się). Ale żeby zrozumieć, co mówi lub o czym milczy, trzeba cofnąć się do początku utworu, na końcu którego siedzi. Jest on bez tytułu, najdłuższy w tym tomie, jak preludium do trzech części: *Haiku-images*, *Haiku-animaux* i *Haiku dla Kingi*. Zaczyna się aliteracyjnym, dudniącym: „Bóg błogosławi małomównym”, połączonym współrzędnie z frazą „Ale święci są tylko cisi”, w której spójnik „ale” znaczyć może także „bo”<sup>6</sup> – a wtedy relacja przeciwstawienia staje się relacją wynikania. Zbawienie i błogosławieństwo spłynąć ma na milczących – typowy to obraz, wiążący

<sup>5</sup> J. Łukasiewicz: *Haiku Grochowiaka*. „Twórczość” 1978, nr 12, s. 127.

<sup>6</sup> Dwie początkowe strofy utworu odsyłają także do ewangelicznej frazy: „Błogosławieni cisi, albowiem oni na własność posiadają ziemię” (Mt 5,5). Być może Grochowiakowe „ale”, znaczące „ale”, lub „bo” to refleks biblijnego „albowiem”.

się z toposem mędrca<sup>7</sup>, który słów nie rzuca na wiatr, ale waży je i nie lekce-waży. Bo jak mówi stare przysłowie Zen:

Ten, kto mówi, nie wie,  
ten, kto wie, nie mówi<sup>8</sup>.

Potem następuje strofa-wyliczenie, niejako rejestr potencjalnych świętych. To Skała, Woda i Ryba – wszystkie elementy wyliczenia rodzaju żeńskiego, budzące skojarzenia z biblijną symboliką (Piotr, Jan, Chrystus) i równocześnie tragicznie martwe. Nie koniec na tym. Strofa kolejna to wielkie *mea culpa* człowieka „rozdokazywanej epoki”. Wielka nasza wina ukonkretnia się jako moja wina, a anaforyczne powtórzenie:

Ani wskazówki zegara na słomianym ogniu  
Ani źdźbła słomy w oku rozpustnicy  
Ani rulonu  
W dłoni Tyberiusza

przypomina trzykrotne bicie się w piersi, czy pokazywanie palcem, wytykanie – wskazówką, źdźbłem, rulonem. Dziecięcą perspektywę zapowiada epitet nazywający grzeszną epokę. Jest „rozdokazywana” i połączona z gestem wskazywania, wyliczania, wytykania. „Rozdokazywana epoka” materializuje się w „hałasie weselników” osaczającym dziecko w kapeluszu:

Wielka jest przeto moja wina  
W hałasie weselników  
Roznoszących ni to placki ni to porcje mamałygi  
Ni słońca barokowych monstrancji  
Żeby je pożerać choćby wzrokiem

<sup>7</sup> Powiązanie milczenia ze świętością wydaje się nieomal religijnym toposem. W tradycji chrześcijańskiej cisi otrzymują od Chrystusa błogosławieństwo podczas kazania na górze (Mt 5,5).

<sup>8</sup> S. Fagerberg: *Iluminacja*. Przeł. A. Krajewski-Bola. „Poezja” 1975, nr 1, s. 29.

Potrójne „ni” wzmacnia (odbija) poprzednie potrójne „ani”. To już obraz Bruegla, weselna chata i smakujące siebie dziecko<sup>9</sup>. Siedzi ono na końcu inicjalnego tekstu, najbliższej trzech następujących potem cyklów. Tom składa się bowiem z trzech części, splata z trzech światów: imaginacyjnego, zwierzęcego, dziecięcego. To królestwo magii i animizmu, które wydaje się bardzo (przynajmniej na poziomie spisu treści) uporządkowane: pięć części *Haiku-images* (80 utworów), 20 utworów z cyklu *Haiku-animaux* i 5 z cyklu *Haiku dla Kingi* oraz tekst inicjalny. Układ tomu sugeruje pewną drogę do przejścia – na początku trzeba wejść „w las błękitny i zarazem zbutwiały” (*Czapla*, s. 9), „w wazon duszy” (*Arsenał*, s. 9), by zamknąć się w sobie. Jest to też sytuacja dziecka z obrazu Bruegla – „od kapełusza niewidomego”, z palcem w ustach, niemego, z trzecim okiem introspekcji. Dalej jest kraina *animaux* – zwierząt, pokłady tego, co wspólne ludziom i ich „Braciom Pomniejszym” (*Zen*, s. 40)<sup>10</sup>. I wreszcie *Haiku dla Kingi*, zaskakujące, bo podobne do wydanych w tym samym czasie tekstów poety dla dzieci<sup>11</sup> i związane z narodzinami wnuczki Grochowiaka (genetliakon?), dla której układa też poetycką kołysankę-zaklęcie:

Spadłś nam  
Prosto z gwiazd,  
Róży blask,  
Ranna mgła.  
Kingo ma,  
Panno ma,  
Na szklanym pagórze królewna kołyszże swój sen.

<sup>9</sup> Nie sposób pominąć nasuwającego się skojarzenia z ewangeliczną formułą: „Kto nie przyjmie Królestwa Bożego jak dziecko, ten nie wejdzie do niego” (Łk 18, 17).

<sup>10</sup> Zob. psi pysk na wysokości głowy dziecka na obrazie Bruegla.

<sup>11</sup> S. Grochowiak: *Biały bażant*. Warszawa 1978. Idem: *To było gdzieś*. Warszawa 1973. W latach 1973–1974 Grochowiak pisze cykl obrazków z dzieciństwa. Zob. J. Łukasiewicz: *Nota edytorska*. W: S. Grochowiak: *Prozy*. Oprac. J. Łukasiewicz. Warszawa 1996, s. 472. W 2009 roku po raz pierwszy wydana została baśń Grochowiaka (pisana pod koniec życia) pt. *Żyjątko, Biedajstwo i Ci inni* z ilustracjami M. Sołtyk.

Niech cię mają w swojej pieczy  
Ludzie, ptaki, wszystkie rzeczy,  
Krasnoludki i zwierzęta,  
Niech cię każdy zapamięta,  
Panno ma.

*Kotysanka dla Kingi* (Wnr, s. 299)

Tym sposobem wychodząc od dziecka, dochodzi się do dziecka. Pierwsze „ssie paluch pochwały i gadulstwa”, ostatnie – „paluszki bada czy aby sprawne” (*Kinga*, s. 44). Najwyższy więc czas na przebadanie tego poetyckiego drobiazgu.

## Drobiazgi

Haiku to zabawka. Literacka oczywiście. Wykształciło się jako autonomiczna forma poetycka w wieku XVII. Jest żartem, fraszką, stanowi wyraz sprzeciwu wobec usztywnionej poezji dworskiej. Wyrasta z pieśni wiązanej, czyli rengi (zwielokrotniony układ tanki – krótkiej pieśni japońskiej) – efektu zabawy wielu osób w poezjowanie. Sąsiednie strofy łączył jeden element, drugi był nowy [A+B; B+C; C+D...]. Zabawa poetycka opierała się na sztuce wariacji, dopowiedzeń, skojarzeń. Zespoły tworzące rengę szczególnie pieczołowicie traktowały pierwszą strofę. Układał ją mistrz, to ona nadawała tonację całości, wreszcie to ona uważana jest za poprzedniczkę haiku<sup>12</sup>. Haiku to zabawka podrzucana odbiorcy. Zbudowane jest z niedopowiedzeń, zmusza do pracy, do poszukiwań. Stanisław Piskor i Włodzimierz Paźniewski piszą o nim:

Haiku, tę poetycką biżuterię, można porównać do najbardziej kolorowego kamienia z mozaiki, który przekazuje się komuś

---

<sup>12</sup> Zob. M. Melanowicz: *Od pieśni japońskich do haiku*. W: *Haiku*. Przeł. A. Żuławska-Umeda. Wrocław 1982, s. 266–308; C. Miłosz: *Wprowadzenie*. W: Idem: *Haiku*. Kraków 1992, s. 5–18.

z ufnym przekonaniem, że stać go będzie na odtworzenie całości. Lapidarny wiersz składający się z trzech zwięzłych wersów, posiada cechy wywoławczego sygnału domagającego się dokończenia i pełnej realizacji w wyobraźni czytelnika. Towarzyszy temu wiara, że pierwsze trzy uderzenia klawisza wystarczą, aby przypomnieć melodię<sup>13</sup>.

Dlaczego Grochowiak u schyłku życia pisze haiku? Dlaczego *haiku-images*? Szuka pociechy we wschodniej filozofii? Chce przemilczeć cierpienie? Kontynuuje drogę imagistów, dla których obraz przestaje być ornamentem, a staje się wypowiedzią, „słowem poza językiem formu”<sup>14</sup>? A może chce spróbować sił na polu zupełnie sobie obcym. Zrobić żart, bawić się wędzidłem? „Jego” dziecko to paradoks<sup>15</sup>. Ssie paluch pochwały i gadulstwa, milcząc – gada. Gadulstwo nie powinno dziwić. Nawet pobieżne obserwacje pozwalają uznać, że dzieci milczące bywają rzadko, a rozgadanie jest ich cechą główną. Takie są też Grochowiakowe haiku. Rozdokazywane trzywersowe miniatury. Nie ma więc racji Piotr Michałowski pisząc, że „Grochowiak w przeczuciu śmierci odrzucił wielosłowie, decydując się na haiku”<sup>16</sup>. Grochowiak napisał rozgadane haiku, jego żywiołowe wielosłowie rozsadza wersy. Milczące gadulstwo to nierozwiązywalny paradoks tego tomu. Stąd też może i *Zwątpienie* (s. 19):

Rącego konia Europy na cuglach Orientu jak wieść

Narowisty wierzchowiec ponosi, cugle zdołają, nie kielżnąją.  
Jednak jest w tych wierszach wiele drobin, maleńkich elementów,

<sup>13</sup> S. Piskor, W. Paźniewski: *W poszukiwaniu siebie*. „Poezja” 1975, nr 1, s. 39.

<sup>14</sup> E. Pound: *Wortycyzm (fragment)*. Przeł. L. Engelking. „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 183.

<sup>15</sup> Haiku i dziecko spotykają się także w splotach tekstu Rolanda Barthes’a: „[...] haiku [...] odtwarza gest desygnacji małego dziecka, które pokazuje palcem, co jest co [...], mówiąc po prostu: to!”. R. Barthes: *Imperium znaków*. Przeł. A. Dziadek. Warszawa 1999, s. 146.

<sup>16</sup> P. Michałowski: *Miniatura poetycka*. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2, s. 134.

jak ze świata we wnętrzu kropli. Maleńkich nie zawsze znaczy oswojonych – czasem pomimo swej niewielkości wydają się jeszcze bardziej zjadliwe. Zastanawia ich nagromadzenie. Można wprowadzić uznać, że jest to cecha haiku jako gatunku albo, ujmując problem szerzej – rys kultury Dalekiego Wschodu. Mistrz tej formy i jej odnowiciel – Bashô, nadający trzem wersom prostotę i lekkość oraz wyzyskujący kategorię wzniosłości, chętnie olśniewa „zderzając” ważkę z górą, czy konika polnego ze skałą:

Jaka cisza –  
Terkotanie konika polnego  
Świdruje skałę<sup>17</sup>.

Podobne upodobanie do drobin charakteryzuje pisarstwo Issy:

Statecznie siedzi  
Kontemplując góry  
Szanowna żaba.  
  
Ślimaczku,  
Wspinaj się na górę Fuji,  
Ale powoli, powoli!<sup>18</sup>

U Grochowiaka plenią się zdrobnienia, zmiękczenia, oswojenia, słowa o odcieniu ciepłym i rodzinnym nazywające małe lub młode elementy świata<sup>19</sup>. W tekście *Równina* (s. 10) skrywa się „ziarnko” (a nawet dwa) i „grzechotka makówki”. Następny wiersz przynosi nasycony drobiazgami obrazek:

<sup>17</sup> C. Miłosz: *Haiku...*, s. 30.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 84, 94.

<sup>19</sup> Zastanawiające jest nagromadzenie rzeczowników z sufiksalnym „k” ko-notującym małość, niedorosłość, bliskość, np.: grzechotka, makówka, jerzyk, stokrotka, kaganek, pestka, niewiniątka, ważka, mrówka, kołatka, dziadek, fiołek, wskazówka, ziarnko, ślimak, skowronek, poranek, zaleszczotek... Czyżby „k” jak Kinga?

Ściąłem mieczem maleńki wilgotny fiołek  
Uniosłem fioletową główkę w szczupłych palcach

Rycerz (H-i, s. 10)

W dwóch krótkich wersach spotyka się kilka wyznaczników małości, jest przymiotnik z deminutywnym przyrostkiem -eńk(i), zdrobnienie utworzone od rzeczownika „głowa” (główka) oraz nazwa drobnego kwiatka (fiołek) i epitet określający wygląd dłoni (szczupłe). Z kolei siedzący w *Baszcie* strażnik „wodził pędzelkiem po matowej powierzchni perły” (s. 10). A „pszczoły zbierają na twych warokoczach garnuszki poranku” (*Pszczola*, s. 10). Liczne są zdrobnienia i spieszczania odnoszące się do dziecka. W *Wędrowcu* (s. 11) jest „dzieciątko”, we *Śnie* (s. 17) – „córka”, która mieści się w koszu owoców. Tekst pod tytułem *Konający* (s. 25) przynosi „dziewczynkę w zielonym berecie”. Są też „niemowlęta” (*Bogoszukańcy*, s. 29), dziecko, które „robi z ust podkówkę” (*Olbrzymy*, s. 44) oraz mała Kinga (imię wywodzące się od węgierskiej formy zdrobniałej imienia Kunegunda, zapożyczonego przez Węgrów od Niemców<sup>20</sup>) badająca „paluszki czy aby sprawne” (*Kinga*, s. 44). Zdarzają się także wyrażenia-oswojenia tego, co groźne czy budzące niepokój. Przykładem niech będą „kurczęta lęku” pożerane przez lisy (*Mściwość*, s. 12) oraz „złote pazurki jak ostrokrzewy” (*Mewy*, s. 18). Podobnie wybrzmiewają dotkliwie drobne „drzazgi” i „ciernie” z utworu *Porządek* (s. 26) czy „igła zagubiona w stogu siana”, która „Choć taka drobna – po suszy – sparzy nawet łapę niedźwiedzia” (*Zen – trzecie*, s. 23). To, co drobne, niekoniecznie musi być bezpieczne, czasem przysparza cierpienia. Są w tych tekstach także drobiazgi małe po prostu. To „brzeżek słoneczny” (*Błysk*, s. 13), „pyszczek sarny” (*Szczęście*, s. 15), bajkowe miasteczko w kropli wody (*Okolica*, s. 15), „mała synogarlica z Jerycha” (*Jerycho*, s. 27), „rajskie jabłuszka” zmrożone zimą (*Zima*, s. 38). Uwagi doprasza się „żabka”, która „nostalgicznie wymachuje łapkami” w paszczy zaskrońca żywojada (*Szekspir*, s. 36), „zaleszczotek-Psotnik” (*Początek*, s. 35) i „koziołki” wmalowane w *Miniaturę*

<sup>20</sup> H. Fros, F. Sowa: *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*. Kraków 1975, s. 344.

z *psalterza* (s. 38) lub „koźlątko-Wnuczę” (s. 43). Ale to już „Bracia Pomniejsi” (*Zen*, s. 40).

## „Bracia Pomniejsi”

Poezja Grochowiaka to pokaźne poetyckie bestiarium. Ale nawet uwzględniając botaniczno-zoologiczne fascynacje poety<sup>21</sup>, tom ostatni stanowi przypadek szczególny – jest prawdziwą ostoją zwierzyny, osobniki różnej maści i upierzenia mnożą się w nim bardzo intensywnie. I zmniejszają się, nie wiadomo czy za sprawą wybranego gatunku (haiku), czy próby ich oswojenia. Największy jest niedźwiedź, symbol ciemności i nieokrzesań, ale również opieki i macierzyństwa. Raz śpi w gawrze (*Poezja*, s. 39) i poddawany jest „zabiegom kosmetycznym”:

Od rana zawiązuję biały kitel śniegu i hajda do gawry  
Śpiący niedźwiedź wynajął mnie jako pedicurzystę  
Piłując okrwawione pazury myślę: Cóż za podniecający zawód

Drugi raz to miś, który sparzy łapę o drobną igłę zagubioną w stogu siana (*Zen – trzecie*, s. 23). Znika gdzieś ogrom zwalistego *ursusa*. Inny wielki zwierz, tym razem kopytny – wielbłąd, jest wełniany i przytwardzony do karuzeli (*Lunapark*, s. 25), a lew – bóg w świecie natury, to mosiężna kołatka (*Lew*, s. 37). Ciekawemu zabiegowi zostały poddane indyjskie antylopy Garna, których samce mają długie spiralne rogi:

Moi przyjaciele antylopy Garna  
A zwłaszcza pobręklawe koziołki z rogami jak oprawa liry  
Defilujecie do tronu króla Dawida – brykając

<sup>21</sup> *Życie zwierząt* Alfreda Brehma (1829–1884), niemieckiego podróżnika i zoologa, należało do ulubionych lektur Grochowiaka. Zob. J. Łukasiewicz: *Komentarz*. W: S. Grochowiak: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 1996, s. 454.



Tytuł tego wiersza (*Miniatura z psalterza*, s. 38) każe pomniejszyć sprężyste gazele – stają się one figurkami namalowanymi w barwnym komentarzu do psalmów. Fascynująca jest różnorodność zwierząt wpisanych w teksty. Grochowiak nie ogranicza się jedynie do prezentacji ssaków. Pisze o ptakach, owadach, pajęczakach, rybach, gadach i płazach. Używa nazw ogólnych (ryba, ptak), ale także gatunkowych, czasem dość rzadkich: paż królowej, perłopław, synogarlica, zaleszczotek, zaskroniec żywojad, uchatka, latimeria, ryjówka. Uwagę zwraca także duże nagromadzenie małych zwierząt. Wiązać je można z poetyką haiku operującą kontrastem i częstym zderzaniem ogromu z drobiną. Już w drugim utworze z cyklu *Haiku-images* pojawiają się „dokuczliwe owady świtu” (*Łąka*, s. 9). A tekst siódmy z kolei to *Pszczola* (s. 10):

Pasieki na wrzosach dają miód ciemny jak kalafonia  
Pszczoly zbierają na twych warkoczach garnuszki poranku  
Pszczola zagubiona w bezkwieciu zimy pije śnieg

Inny owad, mniej pracowity, ale przede wszystkim piękny, zamieszkuje tekst *Znowu* (s. 16):

Słodka jest miłość dojrzałej męskości  
Paż królowej zasypał całą kotlinę pyłem ze skrzydeł  
Pod lasem zbierano siano jeszcze wilgotne od drzemki ślimaków

Są w tych utworach także mrówki (*Nieśmiertelność*, s. 16; *Mrówki*, s. 35), świerszcz (*Odpoczynek*, s. 17), osy (*Umarli*, s. 18), szeleszczące chrabąszcze (*Chrabąszcze*, s. 31), pająki wspinające się po winorośli do okna (*Pająk*, s. 36). Przyfrunie także, aż dwukrotnie, ćma, nigdy nienazwana po imieniu. Raz – to trzepoczący się „motyl nocy”, który uwiązał w lampie Zen (*Zen – piąte*, s. 32), później to „smok latający” (*Smok*, s. 36) tłukący się we wnętrzu białego abażuru. W obu tekstach wprowadzenie symbolicznie złowieszczonego owada prowadzi do zgoła makabrycznych finałów. W haiku *Zen – piąte* obraz trzepocącej się w lampie ćmy skrzyżowany został z frazą:

[...] a ja bez rąk  
Jedynie wielkie obrzmiałe powieki poruszają się wolno

Natomiast w utworze *Smok* ćma kończy życie... ugotowana:

[Smok – B.M.F.] potem skwierczy groźnie i zapalczywie  
Płynie przez jeziora tłuszczu – odpoczywając – na wznak

Ważną rolę pełnią także zaleszczotek i ważka; oba żyjątka wpisane zostały w inicjalne teksty cyklu *Haiku-animaux*. Ważka staje się impulsem do namysłu nad różnicą kultur i związanych z nimi poetyk, rozziwem między Wschodem i Zachodem:

Ważka w opisanu ucznia Bashō  
Jest skrzydlatym strąkiem papryki  
U nas oczyma ogromnymi jak żarna rzucone w trzciny  
*Ważka* (H-i, s. 35)

Grochowiak zderza ze sobą obrazy dwóch ważek. Pierwsza pochodzi z utworu niejakiego Kikaku, ucznia Bashō. Pisał on:

Czerwona łątka –  
odjąć jej tylko skrzydła:  
strączek papryki!<sup>22</sup>

Druga ważka przypomina tę widzianą oczami przerażonego dziecka:

Pamięć o dzieciństwie niechętnie przechowuje przykre obrazy.  
O wiele bardziej woli groźne. Potwora znalazłem w sitowiu,  
na płytkiej wodzie, tam, gdzie pozwolono mi się zapuszczać.  
Trzeba znać proporcje, mosterdzieju, w tym wypadku proporcje  
świata oglądanego przez trzy lub czteroletniego naguska.  
Pomyśleć: upadek grozi utonięciem... Ważka usiadła wprost nad

---

<sup>22</sup> Po ingerencji mistrza utwór zmienił nieco charakter: „Strączek papryki – / przydasz mu tylko skrzydła: / czerwona łątka!”. Cyt. za: W. Kotański: *Japoński siedemnastozłotkowy haiku*. „Poezja” 1975, nr 1, s. 7.

moją głową, na prężnej trzcinie uwieńczonej brunatną niby to szyszką, niby to tyrsem. Jej czterolistne skrzydełka, żółtożółciste u nasady (nie dopisuję tych subtelności teraz, tak ją naprawdę widziałem), furkotały z nieopisanym hałasem. Z olbrzymiego, wygiętego odwołkiem ku tyłowi, tułowia wyskakiwały młyńskie koła oczu. Fascynujący błękit ciała, tysiące świdrujących soczewek w orbicie ślepi.

*Ważka* (P, s. 407)

Z kolei najmniejszy „zwierzak” w całej twórczości Grochowiaka pełni funkcję poety:

Spotkałem na ścieżce druku Zaleszczotka-Psotnika  
Przetaczał szczypcami litery  
Jak wszyscy – najbardziej się trudził z kanciastym ideogramem 卍

*Początek* (H-i, s. 35)

Drobny drapieżny pajęczak z nogogłaszczkami zakończonymi kleszczami przestawia litery, a właściwie ideogramy, mozoli się nad tekstem<sup>23</sup>. Czasem przemierza opasłe foliały, jak te ze wspomnień o wuju Ludwiku:

Gdzieś mi się majaczy niedzielne popołudnie, wysoki placek z kruszonką, który nie mieścił się w rozdziawionych ustach, żona wuja, tak niewyraźna i przejrzysta jak pajęczyna, grube karty Biblii z obrazkami i zaleszczotki biegające po inicjałach.

*Ludwik* (P, s. 412)

Wędrówki po ścieżkach tekstu zdarzają się im widocznie często. I chyba nie jest to mozolna praca, ale zabawa. Bo przecież to Zaleszczotek-Psotnik, który gra w poetyckie domino.

---

<sup>23</sup> Nazwa gatunkowa tego pajęczaka odsyła (na zasadzie tekstowej gry skojarzeń) do frazeologii poligraficznej i formuły – „tekst na szczotkach” (szczotkowa odbitka składu).

## Zabawy i zabawki

Zabawa to częsty motyw w tym tomie. Świat dziecka to czas gry, zapamiętania w rozigraniu. Grą może być pisarstwo, sztuka poetycka, zabawa słowem. Jak pisze Johan Huizinga:

[...] poezja, zrodzona w sferze ludycznej, niezmiennie w niej pozostaje. *Poiesis* jest funkcją ludyczną. Powstaje ona w ludycznych obszarach ducha, we własnym świecie, który duch sobie tworzy. Rzeczy w tym świecie mają inne oblicze niż w „powszechnym życiu” i połączone są innymi, niż logiczne, więzami. Jeśli za powagę uznamy to, co w sposób logiczny daje się wyrazić słowami trzeźwego życia, poezja nigdy w pełni poważna nie będzie. Znajduje się ona poza granicami powagi, w tej pierwotnej krainie, którą zamieszkują dziecko, zwierzę, człowiek dziki i prorok, w obszarach marzeń, ucieczki od życia, upojenia i śmiechu. Chcąc zrozumieć poezję, trzeba umieć przybrać się w duszę dziecka, niczym w czarodziejską koszulę, i mądrość dziecięcą przekładać nad mądrość dorosłego męża<sup>24</sup>.

Korzystając z tej rady, czas zapytać tę poezję o to, w co gra. Wiedza to niezwykle istotna, bez niej trudno przecież zrozumieć tekstowe dziecko. Można w związku z tym pokusić się o skatalogowanie zabaw, czy może lepiej zabawek – tekstowych, pisarskich, imaginacyjnych. I tak – w tekście pod tytułem *Arsenał* – zarygłowanie drzwi wazonu duszy, zejście w głąb siebie pozwala na ujrzanie po raz pierwszy „tłumu kadetów z latawcami” (s. 9). Chłopcy, wpisani w uporządkowane struktury szkoły wojskowej, symetryczne szeregi, w połączeniu z lekką papierową zabawką, symbolem Dalekiego Wschodu, gubią porządek, stają się tłumem wpatrzonym w niebo. W następnym utworze pojawia się zabawka dla najmłodszych dzieci – grzechotka. Trzeci wers haiku przynosi następujące wyznanie:

---

<sup>24</sup> J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985, s. 172.

Biegnę z grzechotką makówki głosząc spokój równiny

*Równina* (H-i, s. 10)

Makowa grzechotka wybrzmiewa szczególnie charakterystycznie: obok siebie stoją dwa trzyzgłoskowe rzeczowniki rodzaju żeńskiego z przyrostkiem (-ka), kojarzącym się z tym, co drobne, bliskie, bezpieczne. Jeśli pomyśli się o drobinach grzechotących (nie wolno zapomnieć o złowieszczym grzechotaniu grzechotnika) w suchej łupinie lub, jak chcą botanicy – torebce, małość zabawki ulegnie zwielokrotnieniu. Grzechot makówki uspokaja równinę, usypia, ucisza ją, odpędza demony. Pełni funkcję magiczną, tak jak symboliczną i narkotyczną – źródło opium – mak. Czynnością o charakterze zabawy jest też rysowanie lub malowanie. W *Baszcie* (s. 10) „nieruchomy strażnik [...] wodził pędzelkiem po matowej powierzchni perły”, a *Wędrowiec* (s. 11), który przeszedł wiele, widział „dzieciątko rysujące patykiem cień kija na piasku lotnym”.

Zabawą jest także „Mokasynowy taniec Eskimosa z córką w igloo” (*Pies*, s. 12) czy wietrzna, świetlista i bystra jak potok *Podróż* (s. 15) rowerem przez dzieciństwo. Na uwagę zasługuje także ojcowska zachęta z utworu *Sen*:

Wejść córeńko do kosza owoców – poniosę je

(H-i, s. 17)

Dziecko mieści się w wiklinowym tobołku, jak jeden z owoców sadu, jedzie na grzbiecie wiernego wierzchowca. W poezji Grochowiaka usłyszeć można jeszcze raz podobnie czułe<sup>25</sup> wezwanie.

---

<sup>25</sup> Kategoria czułości jest jedną z najważniejszych w poezji Grochowiaka. Jacek Łukasiewicz zdefiniował ją jako „współczującą wrażliwość”. Zob. J. Łukasiewicz: „*Ikar*” Stanisława Grochowiaka. „*Ruch Literacki*” 1990, z. 4–5, s. 309–316. Czuły stosunek do świata, przejawiający się w próbie ratowania drobin codzienności od zapomnienia, każe sięgnąć po Sterne’owską koncepcję melancholii („Serce jest zawsze za tym, by ratować, co się da”). Zob. T. Sławek: *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*. „*Literatura na Świecie*” 1995, nr 3, s. 68.

Dochodzi ono z tekstu powstałego po urodzeniu się najstarszej córki poety, Oli<sup>26</sup>. Zachwycony ojciec pisał wtedy:

Dziś przyszło na świat pisklę  
Mój Boże takie czułe  
Że chciałbym pysk mieć z pluszu  
Być koniem albo mułem

I ono toto małe  
Co więcej puch niż ciało  
Wsiadłoby mi na garby  
Po pysku by klepało

[...]

Daj rączkę córko Górą  
Tych ostów pójdziem lekko  
Choć ważę trzy mamuty  
A ty niecałe deko

*Urodziny Oli (Wnr, s. 359)*

„Zanurzenie” w świecie czasem boli. Najdotkliwiej, gdy agresor ma drobne kolce. Dzieciństwo to podrapane kolana, strupy i poparzenia – stygmaty ciekawości. To *Rośliny* (s. 20) na wysokości nosa, trawa aż po piersi, gąszcz nieprzebyty:

Buszująca w ostach dała się przegnać pokrzywą  
Kiedy bezskutecznie śliniła rany myślałem  
O przygwożdżeniu do krzyża i welinie przydrożnych stokrotek

To także senne marzenie o skrzydlatym koniu (*Plac*, s. 24), pojedynek „na szable krzemionkowej trawy” (s. 29), lot balonem (*Balon*, s. 24) czy pobyt w *Lunaparku* (s. 25):

---

<sup>26</sup> Wiersz miał znaleźć się w tomie *Menuet z pogrzebaczem*, ale najprawdopodobniej ze względu na zbyt osobisty charakter ukazał się dopiero w zbiorze *Wiersze nieznane i rozproszone*. Zob. J. Łukasiewicz: *Komentarz*. W: S. Grochowiak: *Wiersze nieznane i rozproszone...*, s. 453.

W lunaparku płynę na wełnianym wielbłądzie  
Siodło wzgórz zaprasza włączę do odpoczynku  
Lampki między karuzelami dzwonią redykiem złotorogich tryków

Osobną grupę stanowią cztery utwory (*Biżuteria*, *Chrabąszcze*, *Ptaki*, *Pisarstwo*, s. 31) zbudowane paralelnie. Grochowiak czterokrotnie powtarza frazy:

Chyba jestem bardzo zmęczony pracą [...]  
Skoro [...]  
Nie mam nic lepszego do usprawiedliwienia

Zmianie ulega charakter nużącej pracy (kuźnia, poganianie wołów, praca przy pagodzie, praca nad tysiącami liter) i antidotum na zmęczenie albo jego dowód. Czterokrotnie usłyszeć można: jestem zmęczony.

Skoro kradnę znajomym niewiastom biżuterię  
*Biżuteria*

Skoro łowię chrabąszcze do szeleszczących szkatuł  
*Chrabąszcze*

Skoro majstruję zimowe domki dla ptaków tajemnicy  
*Ptaki*

Skoro między znakiem i znakiem wznoszę przepastne mosty  
*Pisarstwo*

Każda z reakcji na nudę ma posmak gry: złodziej – kolekcjoner, botanik – sadysta, przyjaciel zwierząt i literat, czyli ten, który pracuje „nad tysiącami liter”, to pretekst, by sprawdzić pojemność trzech linijek, pogimnastykować się na drążku wersu i pochodzić na linie rozpiętej między znakami. Nie bez powodu pisarstwo pojawia się jako praca ostatnia, niejako wielki finał zawodów na trzy wersy. Poetycka biżuteria szeleści w skrzynkach z papieru, ptaki tajemnicy gnieźdzą się w tekstowych domkach, a most, łącząc, dzieli.

Poetycka gimnastyka nie kończy się w tym miejscu, to tylko jej wielkie salto mortale. Wielki finał dopiero będzie, w utworze *Kinga* (s. 44), łączącym legendarny obraz świętej, która patronuje kopalniom soli i „rządzi wśród tłumu żebraków” z obrazkiem nowo narodzonego dziecka o tym imieniu. Stąd dziwne pomieszanie mówiącego:

Ponoć księżna Ponoć sól odkryła  
Ma Wieliczkę wśród zasług – sama wśród tłumu żebraków  
Władczyni – a teraz odmieniona – paluszki bada czy aby sprawne

Dziecięca praktyka polegająca na badaniu świata i siebie całym ciałem, smakowaniu wszystkiego, chwytaniu i miętoszeniu każe kłamrowo powrócić do dziecka z palcem w ustach. Dziecka, które z reguły domaga się baśni.

## Baśń

Dawno temu, bo w roku 1979, Julian Kornhauser napisał *Baśń*. Oto jej fragment:

Świat Grochowiaka został sprowadzony do konwencji baśni, do dziecięcej zabawy w wojnę, gdzie nie ma niczego naprawdę: miecz ścina maleńki fiolet, chabry zamieniają się w proporce, a strażnik baszty stoi nieruchomo w sierpniowej poświacie księżyca<sup>27</sup>.

Według Kornhausera język baśni staje się schronieniem „w pobliżu mitu”, sposobem na zaczarowanie lub odczarowanie niebaśniowej rzeczywistości:

Być dzieckiem i uwolnić się od dręczących pytań. Być dzieckiem, stanąć twarzą w twarz z ogromem natury, ocalić z niej to, co

---

<sup>27</sup> J. Kornhauser: *Baśń*. „Kultura” 1979, nr 3, s. 3.



niezrozumiałe dla człowieka, który arbitralnie sędzi jej dzieło.  
Powiedzieć o wściekłości mysikrólika i czułości sępa.

To raczej marzenia o baśni skrzyżowane z potworną faktycznością, ze światem *Olbrzymów* (s. 44). Baśniowo-surrealnie zaczyna się cykl *Haiku-images*:

Wywiodłeś mnie w las błękitny i zarazem zbutwiały  
Tu i ówdzie opary dźwigały żółty smród siarki  
Tylko w głębi czerwona czapla trzymała w dziobie list na siedem  
pieczęci  
*Czapla* (H-i, s. 9)

Apostrofa kierowana do nieokreślonego, choć chyba pisanego wielką literą Ty, wprowadza wędrowca przez „łąki duszy” (*Szczęście*, s. 15) w krainę magiczną, wymagającą szczególnej aktywności zmysłów. Błękit, żółć, czerwień, zapach zbutwiałych liści i smród siarki tak ciężki, że aż barwny – stanowią atmosferę schodzenia w głąb siebie. *Ardea cinerea* lub *egreta* – w naturze siwa lub biała, skąpana została w krwawej i nasuwającej piekielno-apokaliptyczne skojarzenia czerwieni, kolorze magii (kapturki, czapeczki). Od razu przypomina się czerwona czapka dziecka z obrazu Bruegla. Analogię można pociągnąć dalej – czapli dziób niejako zakneblowany listem opieczętowanym siedmiokrotnie (czyli w języku symboliki – n-krotnie) i usta dziecka zamknięte, bo ssące palec. Ale „palec pochwały i gadulstwa”, nie milczenia mędrca. Można w tym miejscu dorzucić jeszcze zdanie na temat znaczenia czapli w kodzie symbolicznym Dalekiego Wschodu. Jest ona ulubionym motywem poetów epoki Tang, opiewających przyrodę (np. Wang Wei):

Szeroko rozlewa się niwa wód,  
czapla rozpościera swe żółte skrzydła.  
Letnie drzewo ciężkie od cienia, wilgi śpiewają w nim<sup>28</sup>

<sup>28</sup> W. Eberhard: *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*. Przeł. R. Darda. Kraków 1996, s. 46–47.

Również w twórczości mistrza haiku (Bashô) „słyszać” czaplę:

Błyskawica –  
Krzyk czapli  
Dźgnął ciemność<sup>29</sup>.

Kolejne baśniowe figury to *Rycerz* (s. 10) i *Wędrowiec* (s. 11). Inny konwencjonalny baśniowy bohater to starzec – milczący, siedzący w młynie przy blasku pochodni (*Mądrość*, s. 11) lub w kompanii świerszcza za kominem na niestruganej ławie (*Odpoczynek*, s. 17). Nie jest to jednak obraz idylliczny, raczej złamany przez świadomość odchodzenia. Starzec ma „wielkie łagodnie zreumatyzowane palce” (*Odpoczynek*), a siedząc w młynie symbolizującym kołowrót życia, dogorywa (*Mądrość*). Często dochodzi do spotkania dziecka i starca lub dojrzałego mężczyzny. W tekście *Zen – drugie* (s. 17) „ręka dziecka wsunięta [jest – B.M.F.] w garść mężczyzny”. Może dlatego, że i dziecko, i starzec potrzebują baśni. W *Październiku* (s. 21) „ze skrzydeł wiatraków kapała woda butwienia / Dzieci chorowały i książkami baśni opędzały się przed śmiercią” jak przed natrętnym owadem. Z kolei starzec – *Dziadek* (s. 43) z *Haiku dla Kingi*, „sam przed snem opowiada sobie aromatyczne baśnie”. Wprawdzie o „nieporządku świata”, ale w gruncie rzeczy „dlaczego ma być wszystko uporządkowane jak w brylancie Spinozy” (*Holandia*, s. 28)? Inny baśniowy obrazek (nasuwający skojarzenia z historiami o elfach lub krasnoludkach) zobaczyć można zarówno w utworze *Okolica* (s. 15) („We wnętrzu kropli miasteczko z purpurowymi dachówkami”), jak również w utrzymanej w podobnej konwencji *Pracy* (s. 27):

Kwiaty otwieraj łagodnie o poranku  
Zamykaj ich konchy o wieczorze  
Jakie to czarująco zbyteczne – nieroztropne

Praca imaginacji pozwala przemienić cme w smoka (*Smok*, s. 36), a ludzi w *Olbrzymy* (s. 44). Oczywiście w nadziei na to, że „nie ma strachu”.

<sup>29</sup> C. Miłosz: *Haiku...*, s. 34.

## Końcówka

Czy Grochowiak nagle zdziecinniał? Raczej nie. Zawsze czerpał ze świata dziecka. Sięgał po językowe zabawy charakterystyczne dla dzieciństwa, dziecięce upodobanie do grozy, okrucieństwa i groteskowego wykrzywania świata. Na początku drogi poetyckiej zabiegi te były wręcz maniereczne. Jerzy Kwiatkowski nazwał tę tendencję następująco:

Swój atak na poezję Grochowiak rozpoczyna rzucając w nią tomahawkiem zza kanapy<sup>30</sup>.

I choć z czasem ta stylistyka ulega wyciszeniu, to wraca ze zdwojoną siłą w tomie ostatnim, traktowanym jak poetyckie kuriozum. W poezji, w której nigdy „nie było lata”, po raz kolejny

[...] Jesień szła od wiosny  
Jak ziąb – od wody, jak od dzwonu kręgi.  
\*\*\* *Nie było lata* (Nbl, s. 5)

Oczywiście nie można traktować *Haiku-images* jako sielankowego powrotu do jasnego czasu bez lęku i grzechu. To zbyt mądra poezja, a wpisana w nią wizja dzieciństwa do stereotypowo sielankowego obrazu ma się nijak. Poza tym wiadomo, że;

[...] łono matki zamknięte przede mną jak małża  
*Zen* (H-i, s. 14)

Stąd może te wszystkie pęknięcia, szarości i lęki, potwory wyglądające zza baśniowej scenerii, ciągłe zderzanie marzenia z rzeczywistością, cień śmierci wiszący nad kołyską, skazane na niepowodzenie szukanie domu, wybrzmiewające zarówno w tekstach ostatnich, jak i w jednym z bardzo wczesnych wierszy poety:

<sup>30</sup> J. Kwiatkowski: *Ciemne wiersze Grochowiaka*. W: Idem: *Klucze do wyobraźni*. Kraków 1973, s. 235.

I wracasz. I nie ma  
Twojego miasteczka,  
Przesunięte dalej.  
Zmieniły się domy,  
Skurczyły, zmałyły,  
Na dachach wyrosły  
Cierniste krzyżyki,  
Chrystusy miłosne,  
Oszukane w słodycz.  
I szukasz, i chodzisz,  
I szukasz dla siebie  
Domostwa małego,  
Gdzie legniesz poważny  
W dębowej kasecie,  
A na drzwiach przybiją  
Błaskę z porcelany.  
R.I.P. ....

.....

*Lata (Wnr, s. 38–39)*

# „Gdzieżeś, Boże? Oho, hoooo!”

[...] A to dostojne zwierzę,  
Czy może Bóg – jedynie pochwytny w tym mizernym świecie –  
Okrężało mnie, węsząc, badając, biorąc na spytki [...].

*Morze – śnieg* (Nbl, s. 7)

Bóg w poezji Grochowiaka to temat fascynujący i zarazem niebezpieczny. Przypomina figurę cienia, ponieważ mimo pozornej nieobecności nieustannie powraca do tego pisarstwa. Jak zauważył Jacek Łukasiewicz:

Za dużo w tych wierszach o Bogu, aby mogły być one ateistyczne. Grochowiak tracił wiarę, lecz tracił ją zbuntowany. Był antyklearykalny, lecz w jego prozie głównymi bohaterami są księża, stając się *porte-parole* autora<sup>1</sup>.

Michał Nawrocki, komentując te frazy, zwróci uwagę na istotniejszy niż argument ilościowy powód jakościowy, czyli zawartość tekstów traktujących o Bogu lub częściej jego braku<sup>2</sup>. Powoła się także na typologię Wojciecha Gutowskiego<sup>3</sup> w odniesieniu do stylów interpretacji tradycji religijnej, by nazwać strategię Grochowiaka najbliższą stylowi zerwania. Paradoksalność poezji autora *Rozbie-*

---

<sup>1</sup> J. Łukasiewicz: *Wstęp*. W: S. Grochowiak: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 1996, s. 10.

<sup>2</sup> „[...] o tym, że nie są one [wiersze – B.M.F.] ateistyczne, nie świadczy tylko ilość – bo wielu ateistów w zasadzie nieustannie mówi o Bogu – ale to, co w nich jest”. M. Nawrocki: „*Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni*”. *Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*. Kraków 2007, s. 272.

<sup>3</sup> W. Gutowski: *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń 1994, s. 17. Gutowski wyodrębnia cztery podstawowe style odnoszenia się do tradycji religijnej: identyfikacji, zerwania, alternatywności i polemiki.

*rania do snu* wiąże z faktem nieustannego poszukiwania Obecności przy jednoczesnym doznawaniu Nieobecności, a sam tytuł rozdziału poruszającego problem „religijności” poety – *Psalm* *ateisty*, wydaje się miniaturowym aktem interpretacji poetyckich problemów z Bogiem. Pomimo lekkości paradoksu, tak ważnej w odniesieniu do języka traktującego o wierze, tytułowa fraza skrywa jednak niepokojącą etykietę, wyraźnie klasyfikującą postawę Grochowiaka wobec kwestii religijnych (a-teizm). Nie wiem, czy do końca jest ona uprawniona, pytanie też, czemu interpretacyjnie służy? Moim zdaniem poezja Grochowiaka – ciemna<sup>4</sup>, dziwaczna, chwilami ekscentryczna, nie daje podstaw do tak prostego zaszeregowania. Raczej mnoży znaki zapytania i wątpliwości.

Już pierwszy tom jego wierszy, debiutancka *Ballada rycerska*, przynosi wiązkę niepewności. W tekście *My i Bóg* nocą w pokoju uśpionych kochanków on, Pan:

Chodzi na palcach po naszym pokoju,  
Poprawia kwiaty. Przegląda się w lustrze.

Br, s. 20

Bóg, spoglądając w „głęboką studnię” ze srebrzonego szkła, dostrzega kobiecą postać „idącą przez laguny snu”. Dotyka jej z uśmiechem, przypominając wróżkę wpatrującą się w czarodziejską kulę. Jest w tej przestrzeni prywatnej sypialni rodzajem nocnego intruza, nieproszonego gościa, o którym śpiący kochankowie nic nie wiedzą („Nie wiemy wcale, że przychodzi Bóg”). Odwrócenie do niego plecami snią swoje sny, obok których on przechodzi na palcach<sup>5</sup>. Z kolei w *Zwątpieniu* pada pytanie o możliwość utraty wiary, chwilę struchlałą, gdy:

<sup>4</sup> Kusząca wydaje mi się ścieżka interpretacji, wiążąca postawę Grochowiaka z „ciemną nocą” wiary, opisaną przez św. Jana od Krzyża. Oczywiście, nie chodzi mi o pomysł rozumienia tej poezji jako mistycznej, ale raczej o wykorzystanie interesującego przecież kontekstu do rozumienia powikłanej religijności (?), wpisanej w tę poezję.

<sup>5</sup> Nawrocki, analizując ten wiersz, napisze: „[...] tym, co przywołuje Boga, tym, co pozwala – w akcie absolutnego paradoksu – uobecnić się Nie-Obecnemu, jest miłość. Jest tak, jak gdyby miłość – przywabiła Boga”. M. Nawrocki: *„Tego się naucz każdy...”*, s. 315.

Oto się Bóg twój w mgłę rozlewa,  
I nic – i tylko mgła się chwieje...?

Br, s. 30

Melancholijne doznanie straty ujawnia ważność metafizycznych pytań. Dlatego nie mogę się zgodzić z tezą Agnieszki Dworniczak, iż „w ujęciu poety Bóg nie jest Bogiem wiary, świętym, ale zaledwie jednym z mitów kultury”<sup>6</sup>. Zbyt często wraca jako temat poetycki, by tak łatwo interpretacyjnie sobie z nim poradzić. Grochowiak często będzie się z nim mocował, walczył – jak pisze Łukasiewicz – o błogosławieństwo<sup>7</sup>. Już w *Balladzie rycerskiej* słychać butne, ale również niesłuchanie dramatyczne wołanie człowieka wąpiącego, a jednocześnie powołanego „przez Pana na bunt”:

My na pięści z Bogiem, w mroku  
My z latarnią karbidową,  
Gdzieżeś, Boże? Oho, hoooo!  
Komar bzyknie,  
Włos upadnie...

Znaki (Br, s. 61)

W kolejnych tomach próba „zapisania” Boga będzie wciąż ponawiana, z ironicznym uśmiechem, niepokojem i rozpaczą. W zbiorze *Haiku-images*, ostatnim, wydanym pośmiertnie, rozbrzmiewają gorzkie słowa:

Zbliżam się i oddalam jak od złoczyńcy  
Pożądając bogactwa chcę być okradziony  
Przed wszystkim z Niego i przez Niego

Transcendencja (H-i, s. 21)

<sup>6</sup> A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak*. Poznań 2000, s. 69.

<sup>7</sup> „[...] w twórczości Grochowiaka przez cały niemal czas – szczególnie zaś w fazach początkowej i końcowej – był także bunt inny, natury ściśle religijnej, wyrażający się w gotowości do walki z Panem o błogosławieństwo”. J. Łukasiewicz: *Wstęp*. W: S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000, s. LIV (BN I, 296).

Ten krótki tekst oddaje gesty, jakie wykonuje poeta wobec Boga. Ciągłe „do” i „od” to kroki dziwaczного tańca wykonywanego wokół poetyckiej figury Transcendencji. Grochowiak pozostaje w ruchu, którego sensem będzie nieustanne podawanie w wątpliwość, a więc poszukiwanie odpowiedzi na pytania ostateczne. Bóg może być Fryzjerem<sup>8</sup>, uosobieniem konieczności umierania lub brodatym starcem<sup>9</sup>, elementem mitologii. Bo każda próba nazwania go to pułapka konwencji, gwałt na nienazywalnym. Makabryczny, choć boski fryzjer wpisany został w świat powstały ze skrzyżowania Szekspirowskiego teatru życia z ludową komedią *dell'arte* (*Kasper und Zeppel*) i kolorytem groteskowego lunaparku. Pozory radości, gorzki śmiech odsłaniają tragizm życia – karuzeli śmierci. Ale jednocześnie powstaje *Majorka* z następującym zakończeniem:

Burza ziemista i wątrobiana  
I ciężkie czucie nosa warg i ucha  
Wokoło nie ma żywego ducha  
Wyjąwszy Pana

Mzp, s. 49

<sup>8</sup> „A mówią o nim Boże / A on po prostu fryzjer / Na chmurze gładzi ostrze / I krzywy pędzel gryzie” (*Fryzjer* – Mzp, s. 13), „I chodzi fryzjer / Z kitlem malowanym / Nakłada na usta / Kilogramy piany / Och jak milcząco w naszym lunaparku / Wisimy sobie / Pogodni weseli / Na rozkręconej aż w płask / Karuzeli” (*Kasper und Zeppel* – Rds, s. 54–55). Krzysztof Trybuś, pisząc o *Dialektyce sacrum w poezji S. Grochowiaka*, stwierdzi: „Otóż sądzimy, że fryzjer uosabia zarówno Boga, jak i Szatana. Ściślej: Boga, w którym człowiek odkrywa Szatana”. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 170. Ten sam autor wiąże „profesję” Boga z obrazami charakterystycznymi dla poezji współczesnej, stanowiącymi przypomnienie wojennych gestów pozbawiania ludzi włosów w obozach koncentracyjnych. Myślę, że równie ważnym interpretacyjnie odniesieniem może być postać jednej z Mojż, Atropos, odpowiedzialnej za przecinanie nici ludzkiego żywota. M. Nawrocki zwróci uwagę na kolor potwornego Fryzjera, w poezji Grochowiaka oznaczający zagrożenie, śmierć, rozkład i zło. Zob. M. Nawrocki: „Tego się naucz każdy...”, s. 206.

<sup>9</sup> „[...] jak Monarcha Pik / Miał brodę sędziwą w skupionym przygarstku” (*Śledź* – Rds, s. 39).



Pan wciąż staje gdzieś za plecami ludzi, którzy próbują go pochwycić, nazwać, poznać. I to z nim wciąż toczy się walkę, przypominającą tę Jakuba z Aniołem (*Walka Jakuba z Aniołem* – Nbl, s. 42). Jest ona od początku nierówna, bo człowiek ubrany „w zmarszczki czoła” staje naprzeciw istoty „jak w dwie tarcze – w skrzydła uzbrojonej”. Przeciw chlebowi, kamieniowi, Kościołowi, armii gryfów rzuca żebro i swój grób, czyli kruchość. I odtąd zwał się będzie Izrael, bo walczył z Bogiem i ludźmi, i zwyciężył (Rdz 32, 29). Okaleczony, wygrał, to jego grób był ostatnim argumentem w walce. Zwyciężył, gdyż był mężny, a męstwo w tej poezji to jedyna obok śmiechu reakcja na okrucieństwo Natury, czasem utożsamianej z Bogiem:

A jest to mądrość smutna jak chłop  
Myjący nogi przed wędrówką w szpital

A jest to tylko spora butla śmiechu  
Co skacząc – chlusta w kurze karawanu

*Męstwo* (Rds, s. 14)

Człowiek „ciałem skazany na jedyne ciało” (*Liryki kazimierskie* – K, s. 38) może zostawić po sobie tylko ślad jak dym rozwiewający się w mgnieniu oka (*Dym* – A, s. 11), tylko popiół „miękkie jak aksamit” (*Faust* – A, s. 61). Dlatego jego ciało krzyczy przeciw Bogu, ono nie chce w niego wierzyć, bo:

[...] ONO SIĘ PALI

Nie trwa  
Nie stygnie  
Nie przetrwa i w soli  
Opada  
I gnije  
Odpada  
I boli

*Płonąca żyrafa* (Mzp, s. 8–9)

Poparzone, zepsute mięso to jedyne, co zostaje<sup>10</sup>. Jak mówi torturowany Czako (*Po tamtej stronie świec* – D, s. 58), „Kiedy mnie przypiekano, nie odczuwałem w sobie duszy nieśmiertelnej”. Podobne słowa wypowiada ksiądz Bruno z powieści *Karabiny*:

Widziałem dużo zabitych. Zastrzelonych, wisielców, zarąbanych siekierami. To są jeszcze wesołkowie. Ale widziałem spalonych. Tu już nie ma wątpliwości: to tylko spalone mięso. W tym biednym poparzonym mięsie nigdy nie mogło być nieśmiertelnej duszy... Mięso, które można brać na widelec. Jak wieprzowinę.

P, s. 111

Grochowiakowa penetracja ciała, nazwana przez Balcerzana strategią pacjenta<sup>11</sup>, który zakradł się do prosektorium, służy poznaniu, jakie może zabić wiarę w duchowy wymiar człowieczeństwa. Jan Błoński, powołując się na utwór *Płonąca żyrafa*, sugeruje, iż biologiczna rozpacz tego tekstu może być dokumentem religijnego przerażenia kogoś, kto wierzył w zmartwychwstanie ciał, a teraz staje tylko wobec mięsa, które go fascynuje i przeraża<sup>12</sup>. Wciąż ponawiane wyznania niewiary podszyte są tęsknotą, buntem, ale nie negacją. Wiele wierszy religijnych pozostało w rękopisach. Jacek Łukasiewicz te edytorskie decyzje tłumaczy zbyt dużą szczerością tekstów oraz niemożnością odnalezienia formy „poprzez którą mogłyby – już jako sztuka – objawić się innym”<sup>13</sup>. To z rękopisów wybrzmiewają dramatyczne często wołania:

Wielbię Boga  
Który ma niewiele z Boga

<sup>10</sup> M. Nawrocki zwróci uwagę na to, iż „mięso Grochowiaka *jest żywe*. I to jest wizja człowieka znacznie bardziej makabryczna niż najbardziej makabryczna wizja mięsa – martwego ciała...”. M. Nawrocki: „*Tego się naucz każdy...*”, s. 47, przypis 21.

<sup>11</sup> E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939–1965. Część 1: Strategie literacyjne*. Warszawa 1982, s. 214.

<sup>12</sup> J. Błoński: *Fetyszysta brzydoty*. W: Idem: *Zmiana warty*. Warszawa 1961, s. 79.

<sup>13</sup> J. Łukasiewicz: *Wstęp*. W: S. Grochowiak: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 1996, s. 10.

Tętniącą nadzieję  
Ustałą daremność  
*Doksologia* (Wnr, s. 90)

Tak i mnie Bóg w ramiona pochwycił  
I poza horyzont niesie.  
*Tak to my Scyci* (Wnr, s. 217)

To tam także wyrażony został sprzeciw wobec prób zawładnięcia transcendencją, całkowitego jej zinstytucjonalizowania:

A najgorsi są żołnierze Pana Boga  
Oni Boga mogą mieć we wszystkim  
To są szpicle śledzący Boga  
Na Ararat W kobiecie i w misce  
*Najgorsi są żołnierze Pana Boga* (Wnr, s. 91)

Sam Bóg też nie jest bez winy, niehumanoidalnie bezcielesny budzi podejrzenia:

Mógł ząb, mógł serce, poszczególne rzeczy  
Odczepiać póty, dopokąd nie znikał  
W ogóle. Wówczas najszcześliwszy z bytów  
Trójliterowy wkraczał do słownika.  
Bóg.

*Nowela* (Wnr, s. 157)

Poezja, w której śmiertelne ciało gwarantuje jedyną prawdę bycia<sup>14</sup>, musi stać się przestrzenią nieufności względem tego, który sytuuje się w świecie meta/fizyki. „Szczęśliwy leksem” jest jednak wciąż potrzebny, ludzka małość sama sobie nie wystarcza, bez Boga kuleje:

Jak mały jest człowiek bez Boga  
Dawniej

---

<sup>14</sup> „To śmierć – właśnie śmierć – stwarza naszą materialność, to właśnie daleka perspektywa śmierci rodzi nasze ciała. Dlatego o miłości najwięcej wiedzą śmiertelnie chorzy”. S. Grochowiak: *Ciało*. „Współczesność” 1959, nr 5, s. 9.

Choć cały w jego płaskim cieniu  
Tańczył

Jak mały jest człowiek bez Boga  
Dzisiaj  
Choć cały w słońcu powietrzu i chmurach  
Kuleje

W kościele  
Do dzisiaj  
Przychodzę  
I siadam  
Za stary na bajki  
Za głupi na śmierć

*Jak mały jest człowiek bez Boga* (Wnr, s. 133)

Wielki milczący Grochowiaka przypomina Boga Pascala czy Kierkegaarda, jest mrokiem, do którego można odwrócić się plecami, ale nie sposób go zanegować. Znacznie bliżsi człowiekowi są w tej poezji Chrystus i Maryja, przede wszystkim cielesni, potem dopiero boscy. Co ciekawe, Grochowiak wybiera Matkę Boską na patronkę swojego pisania, od *Modlitwy* do Bogarodzicy rozpoczynając swój pierwszy poetycki tom – *Balladę rycerską* (s. 5–6). „Rozpuszcza ją [Maryję – B.M.F.] w zamieci metafor” (*Opus chwalebne* – Wnr, s. 308), które według Kazimierza Wyki, a potem Stanisława Stabry wiążą utwór z barokowym nominalizmem oraz uświęcają *sacrum* przez jego poprzednie sprofanowanie<sup>15</sup>. Madonna od aniołów i pajaków ma stać się źródłem blasku rozświetlającego „ciemne wiersze Grochowiaka”. Wśród utworów ostatnich znaleźć można *Antyfonę* (Wnr, s. 310), kolejne wołanie o opiekę Maryi „rozpisanej” na elementy natury. Matka Boga może się także okazać starą, strapioną i zmęczoną praniem całunu Weroniki kobietą (*Bellini „Pieta”* – B, s. 18), polskim refrenem-płaczem (*Pejzaż* – Mzp, s. 18) czy wiszącą na drzewie krzyża rodzącego się syna (*Kolęda* – A,

---

<sup>15</sup> K. Wyka: *Barok, groteska i inni poeci*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 187–191; S. Stabro: *Jeszcze barok – Stanisław Grochowiak*. W: Idem: *Poezja i historia: od Żagarów do Nowej Fali*. Kraków 1995, s. 281–282.

s. 41). Wreszcie to *Madonna obrażona* (K, s. 51), cierpiąca, bo bolesna i poraniona przez ludzi.

Chrystus także poddawany jest poetyckim próbom. W *Rzeszowszczyźnie* (Mzp, s. 19) wyskakuje z kolczykiem w uchu, nieogolony, wyglądający i zachowujący się jak rzezimieszek. Z kolei w *Dekadencji*:

Chrystusik w Lourdes  
 Sprzedaje różne cuda  
 Drobione w plaster  
 Watę  
 Maść  
 Nawet pigułki reformackie  
  
 Wieczorem księżyc Mu osrebrza  
 Pijacki nos z białymi cętki  
 Kiedy samotny  
 Ponad rzeką  
 Rozmnaża sobie bułki z śledziem

Rds, s. 25

Ludzkie, boleściwe ciało wołające o cud przemieniło „jenijusza” w tandetną karykaturę, skazało Boga na los sprzedawcy cudów. Chrystus Bóg wcielony został także do armii, rozebrany, zbity i opłakany (*Pobór* – Rds, s. 26–28). Jest to również Jezus z Ogrójca, usypiający uczniów płaczem (*Ogrójec* – Pnc, s. 32–33) i wpatrujący się w próżnię, w której kryje się tajemnicze Zwierzę (*Genesis* – Nbl, s. 27). Dziwnym trafem bowiem animalne i metafizyczne w tej poezji nieustannie do siebie odsyła, „w jednym stoi domu”.



# Pamięci nosorożca

## *Elegia oborska*

*Zofii Hodur – Pani na Oborach*

### I

Ta elegia jest zwierzęciem. Tak, wiem doskonale –  
Tyle właśnie wie twórca w samotności klasztornej,  
W pomroce i brzasku. Jego cela świeci  
Pustką;  
To bardzo jasne i rozumne światło.

I wtedy – gdzieś na przestrzał – w pociemniałym kącie  
Staje dusza zwierzęcia; niewidzialna jak wszystkie  
Ciała astralne; lecz bardziej wzdorczy;  
Pachnie gonitwą,  
Płomieniem  
I rzeźnią.

Z duszą zwierzęcia obcuje się długo:  
Jest to stwór niewidzialny, lecz tym bardziej płochy.  
Tak można spłoszyć przecucie, woń kwiatu lub smak  
Maliny rozgniecionej wargami Dzieciństwa.  
(Tak – powiedział mi Umarły – z nieuwagi i zbytku  
Gubi się życie.)

Więc niech będą błogosławione uszy: wysmukłe kolebki ciszy,  
Więc niech będą błogosławione plecy: rozległe plantacje nerwów.  
Więc niech będą błogosławione kościoły,  
Stojące tam – i tu,  
W ciemnych wądołach nocy: białe i opuszczone.

One wszystkie ośmielają duszę zwierzęcia. Bo one ją węszą,  
Aż – och, wstrzymaj oddech! – pojawia się pierwszy  
Zarys,  
Zamysł zarysu,  
Przecucie zamysłu;  
Dusza zwierzęcia zaczyna jaśnieć jak papierowy lampion słońca  
W głębokich wodach chmur.  
Dusza zwierzęcia prosi o pocałunek – wilgotny i mięsisty –  
Albo o szpadę.

Tedy weź przedmiot:  
Kamień,  
Rzeźbę płonącą,  
Twarz kobiety lub zbira  
(Z pamięcią, że każde ma inny zmysł rodzenia)  
I ciśnij – bez woli mordy – w to nadmiernie czułe  
Błaganie o akt.

Dusza zwierzęcia pokryje się włosom.

## II

I nerwy pójdą w las. A tam – na samym skraju  
Purpurowy lisowczyk bizunem omiata niebo.  
I pójdą nerwy w las. A tam – w płonącym bagnie  
Kobieta nagą piersią jak półksiężycem świeci.  
I pójdą nerwy w las. A tam – w kaplicach korzeni  
Umarli wiszą sucho jak dzwony albo stuły.  
I poszły nerwy w las. Ujadającą sforą,  
Którą okładaj kijem,  
Zwątpieniem  
Albo pięścią.

## III

Bo urodzić zwierzę – to wywieść je z Rozumu;  
Wykrwawić je cierpliwie, lecz bez ujarzmienia.  
Niech ono samo  
Nasyca się do woli,  
Dbając o kształt swój własny – rosnący – nie zmyślony.  
Pojrzysz: w garb urasta;  
Pofolguj,



A nie wstrzymuj:  
Czym bowiem jest poroże albo skrzydło gryfa?

Pojrzysz: ślepe i głuche;  
Lecz czym piękniejszy kamień,  
Którego twarz dokolna jest całą globem ust –  
A każde z nich milczące?

Pojrzysz: ono  
Na chmury się unosi,  
Okrakiem bryły nieba  
Jak kłęby klaczy ugniata;

Pojrzysz: ono  
W srebrzyste otula się runo  
Dmuchawców,  
Trenów ślubnych,  
Koronek rosy i sztychów;  
Pofolguj,  
A nie wstrzymuj.

#### IV

I oto zwierzę rośnie. I jest to wielkie zwierzę,  
Mosiężne ma pawęże, z ołowiu ma pancerze.

Jak bardzo delikatny przeczucia jego powiew,  
Tak ciężko się rozwarły dwa skrzydła nad tułowiem.

Jak lekko pomyślałem półsenną jego rzęsę,  
Tak kości wapnem naszły, powieki – gęstym mięsem.

I jeśliś myślał – czuły – o jasnych grzyw manowcach,  
To czoło lwa spotkałem i biodra nosorożca.

A to jest moje Zwierzę. To ja jestem zwierzęciem,  
Chodzimy w sobie wzajem, zwiedzamy się nawzajem.

Spoglądam w głąb zwierciadła, gdy łbem się wołu staję,  
A wtedy dzwony biją na moje „Wzwierzowzięcie”.

#### V

ZWIERZĘ DO MNIE:  
Zrobiłeś mnie krzywo. Mam łapki na ukos;

Nie boleję nad tym, bo moje zatrudnienie  
Nie jest ani pociągowe, ani drapieżne, ani też do wydoju;  
Doprawdy, nie wiem, do czego Bóg mnie powołał za twoim  
łaskawym pośrednictwem;

Umiem prząść,  
Pociągać wódkę  
I niektórych do odpowiedzialności,  
Ale ich ilość jest żenująco znikoma.  
Powiedzmy:  
Będę pędzić bimber,  
Ale cóż to za bohaterstwo!  
Gdybym zaczęło kupczyć gorczycą,  
Posadziliby mnie za handel szelkami.  
Życie nie jest takie liryczne,  
Jak to się znowu tobie (z drobnymi wyjątkami) wydaje.

Gdybym umiało  
Moimi zamszowymi wargami  
Otulić coś bardzo biednego – wiesz, to coś, co stoi zupełnie na  
uboczu –

Byłoby to wielkie.  
Zrobiłeś mnie krzywo. Jestem zaledwie nosorożcem.

JA DO ZWIERZĘCIA:

A przecież bywa, że idziemy sobie  
Przez złote niebo – w czyżyków zamieci;  
A tam,  
Znad lasu  
Schodzi nam naprzeciw  
Ziąbu wysoki i ożywczy płomień.

Jest ziąb bociani. Ten od gniazd się bierze.  
Jest ziąb podziemny. Ten we studniach dudni.  
Przez niebo łatwiej, przez ziemię iść trudniej –  
Przez ziemię wężej, przez niebo iść szerzej.

Tańczymy z ziąbem. Bierzemy na piersi  
Poblask srebrzysty i delikatny.  
Spadamy w tańcu – i chociaż nie pierwsi,  
Czyżby ostatni?  
Nie, przedostatni.

## VI

Ta elegia była zwierzęciem. Teraz jest żałobą –  
 Twarze zmarłych zwierząt odchodzą tak lekko  
 Jak ich oddechy – obłoki ulatujących nieśmiertelnych dusz –  
 Przez nikogo nie zapamiętane.

Tego naucz się każdy, kto dotykasz próżni,  
 Aby w niej przeczuć nęcący swąd zwierzęcia:  
 Powołane z trudem,  
 Rozpyła się w kurz.

Ktoś posadzi drzewko,  
 Ktoś kaktus podleje o imieniu psa,  
 Ktoś budzi się w nocy  
 I z krzykiem wzywa zabitego przez siebie zająca.

(Tu należy zaprzęgnąć całą wyobraźnię: zgon krowy,  
 Tak, widziałem zgon wołu – rzeźnik miał rękawiczki z białej  
 przezroczystej gumy. Jego pomocnik wymalował sobie nad  
 lewym kolaniem

Oblicze Chrystusa. Ale kiedy go zagadnąłem  
 O sposób zabicia nosorożca, spowaźniał.  
 – Widzi pan – powiedział –  
 My to mamy na uwadze. Sprostamy, kiedy nadejdzie potrzeba.  
 Na razie to jeszcze nie zachodzi.  
 Wszystko odbywało się w przeraźliwie przezroczystym słońcu.)

Mój Boże,  
 Jak leniwie strzelamy  
 Do wąsających się na podlasiu elegii –

Więc niech będą błogosławione uszy: wysmukłe kolebki ciszy.  
 Więc niech będą błogosławione plecy: rozległe plantacje nerwów.  
 Więc niech będą błogosławione kościoły,  
 Stojące tam – i tu,

W ciemnych wądołach nocy: białe i opuszczone.

*Elegia oborska (Narodziny i śmierć wiersza) (Pnc, s. 5–11)*

Gdzie jest to Zwierzę, które cień ogromny  
We mnie wciąż rzuca –

*Genesis (Nbl, s. 27)*

*Elegia oborska* to jedyny utwór autorstwa Stanisława Grochowiaka obdarzony genologiczną etykietką tego rodzaju. Autor *Balady rycerskiej* dość często tytułował swoje teksty, ujawniając świadomość gatunku. Wśród licznych wierszy znalazły się: modlitwy, ballady, nowele, pieśni, kolędy, ody, ale także fraszka, madrygał, epigramat, dialog, fuga, menuet, *requiem*, antyfona, misterium, nokturn, kołysanka, sonet czy wreszcie haiku. Jakkolwiek można wątpić w zgodność tych licznych, często egzotycznie brzmiących określeń z kształtem tekstów, jednak sam fakt, niejako przymus sięgania po tradycję genologiczną, wydaje się warty odnotowania. Dziwić może tylko jednorazowe wykorzystanie gatunku elegii, tym bardziej że liryka Grochowiaka bywa powszechnie wiązana z melancholijnym poczuciem utraty, nostalgicznym smutkiem oraz wiele mówiącą formułą „nie było lata”<sup>1</sup>, oznaczającą – ni mniej ni więcej – brak poczucia pełni. *Elegia oborska*, jakby zgodnie z tytułową konwencją, jest tekstem stosunkowo późnym, wydrukowanym w tomie *Polowanie na cietrzewie* z roku 1972. Analizowany utwór stanowi wiersz inicjalny, spięty klamrą zamysłu z wyłosowym *Epilogiem w stearynie*, tekstem o wchodzeniu w „krajnę pleśni”<sup>2</sup>. Znaczący wydaje się także podtytuł (*Narodziny i śmierć wiersza*) od razu narzucający czytelnikowi metapoetyckie konteksty. W jakiejś mierze rymuje się on z epitetem „oborska”, wracającym kilkakrotnie w całym tomie. Każe on prześledzić związki Grochowiaka z Ośrodkiem Pracy Twórczej w Oborach pod Warszawą, do którego chętnie przyjeżdżał, zapisując się we wspomnieniach innych bywalców jako postać wielce ekscentryczna. Relacja Głowackiego pozwala choć odrobinę przybliżyć miejsce i ówczesną kondycję poety:

<sup>1</sup> *Nie było lata* to tytuł jednego z tomów poety, ale także formuła dobrze opisująca jego lirykę.

<sup>2</sup> „W krajnę pleśni – w ciemną mą ojczyznę / Jest wejście przez miłość” (*Epilog w stearynie* – Pnc, s. 79).

– Do pałacyku przyjechałem z Grochowiakiem nyską, która raz na jakiś czas dowoziła pisarzy ze Związku Literatów. Byłem pod wielkim wrażeniem, bo Grochowiaka szczerze podziwiałem i podziwiam. Postanowiłem pisać od rana do nocy. Staszek taszczył ciężką walizę. Aha! – myślałem – Zabiera tyle książek i rękopisów, też zapowiada mu się harówka. Potem Grochowiak otworzył bagaż. Były tam pedantycznie poukładane przeróżne butle, butelki i buteleczki. Od chwili, gdy gości rozlokowano w pokojach, minęła może godzina. Głowacki usłyszał pukanie: – Staszek z uśmiechem zaproponował, byśmy wypili drinka. Nie miałem odwagi odmówić wielkiemu poecie. Pomyślałem: trudno, wypijemy tę walizkę. Im szybciej, tym lepiej, i do roboty. Kiedy po dwóch tygodniach wytrzeźwiałem, Staszek poinformował mnie, że w Jeziornie jest sklep monopolowy, i poprosił, żebym pomógł mu nieść walizkę<sup>3</sup>.

Grochowiak, piszący *Elegię oborską*, mimo stosunkowo młodego wieku (38 lat) zmierza szybkim krokiem w stronę cmentarza. Za cztery lata, w roku 1976 (w wieku 42 lat) umrze, do czego niebywale przyczyni się zaawansowana choroba alkoholowa. *Polowanie na cietrzewie* (1972), *Bilard* (1975) i pośmiertne *Haiku-images* (1978) to jego trzy ostatnie poetyckie tomy, trzy ostatnie twórcze kroki. I jakkolwiek trudno, a na pewno niesprawiedliwie jest mierzyć lirykę miarą upojenia, warto na pewno, czytając *Elegię oborską*, pamiętać o jej miejscu w twórczości autora. Oczywiście, znający tę poezję od razu zakrzykną, iż tematyka związana z umieraniem, zamieraniem, gniciem i rozkładem stanowi nieomal Grochowiakowy *leitmotiv*, jakiś rodzaj sygnatury, po której łatwo rozpoznać jego głos. Ale przecież w tomiku z roku 1972 mówi się o odchodzeniu jakby inaczej. Z pewnością można dostrzec zwiększającą się rozlewność tonu, teksty przeradzają się w poematy, w udramatyzowane scenki, epickie kawałki. Chyba nieprzypadkowo w cieniowym, liczącym dwadzieścia cztery wiersze zbioru aż siedem (*Elegia oborska*, *Brama na Starym Mieście*, *Polowanie na cietrzewie*, *Zuzanna i starcy*, *Dziadek*, *Bazar*, *Epilog w stearynie*) rozrasta się do wielkości

<sup>3</sup> B. Marzec: *Wszystko tutaj opisałem*. „Rzeczpospolita” z 8.11.2003.

poematu. Trzy spośród utworów w sposób jawny (dedykacja, bohater liryczny) odsyłają do zmarłych osób: Marii Dąbrowskiej, Juliana Przybosia, Antoniego Grochowiaka – dziadka poety, jeden – *Ogrójec*, stanowi wariację na temat samotności Chrystusa w trwodze konania, każdy – w jakiejś mierze – rozprawę ze śmiercią, „rozprawę / O śmierci niechybnej” (*Polowanie na cietrzewie* – Pnc, s. 51).

*Elegia oborska* to obszerna, licząca sto czterdzieści dziewięć wersów całość, podzielona na sześć części. Poemat stanowi opowieść o akcie stwarzania i uśmiercania tekstu/zwierzęcia/poety/człowieka. Ta właściwie nierozstrzygalna wieloaspektowość utworu jest wynikiem metaforycznego trybu przyjętego przez Grochowiaka od pierwszego wersu. „Ta elegia jest zwierzęciem” oraz „ta elegia była zwierzęciem” (*Elegia oborska* – Pnc, s. 5, 10) to niejako klamry, w których mieści się cały dramat powstawania i uśmiercania tekstu. Tworzenie/pisanie staje się synonimem rodzenia/zabijania. Grochowiak, jakby zgodnie z tytułem całego tomu (*Polowanie na cietrzewie*), prowadzi przedziwny rodzaj łowów, najpierw stwarzając swój obiekt, by na koniec pogrążyć się w żałobie po jego zniknięciu. Akt tworzenia rozgrywa się przed oczami czytelnika niejako *in statu nascendi*. Krok po kroku towarzyszymy kolejnym etapom tego procesu. Wszystko zaczyna się od momentu twórczej samotności oraz gestu wyprowadzenia duszy zwierzęcia z „pociemniałego kąta”, potem następuje jej długotrwałe oswajanie, by wreszcie wraz z „przeczcuciem zamysłu”, mogła zyskać cielesny kształt, porośnięta włosem. Grochowiak, używając pojęcia „dusza”, bliski jest etymologii tego tylko pozornie bardzo metafizycznego słowa (leksemy pokrewne: „duch”, „dech”, „oddech”, „dychać”, „oddychać”<sup>4</sup>), zresztą w wygłosie tekstu wyraźnie połączy akt oddychania z faktem posiadania aspektu niematerialnego („Twarze zmarłych zwierząt odchodzą tak lekko / Jak ich oddechy – obłoki ulatujących nieśmiertelnych dusz”; *Elegia oborska* – Pnc, s. 10), będąc tym samym niebywale blisko pierwotnych intuicji ludzkości. Rodzenie

<sup>4</sup> „Pojęcia abstrakcyjne zawsze kryją figurę zmysłową”. J. Derrida: *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*. Przeł. J. Margański. W: J. Derrida: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek. Warszawa 2002, s. 262.

i wzrost zwierzęcia/tekstu wiąże się cały czas z koniecznością rezygnowania z przedwczesnego zamyśłu, ze zgodą na to, co inne, dziwaczne i nieprzewidywalne. Poetyckie „wzwierzowzięcie” kończy się rodzajem psychomachii, podczas której animalny wytwór spiera się ze swoim stwórcą, obarczając go za kaleki kształt, w jaki został ubrany. Ostatnim aktem dramatu okazuje się żałoba po „zestrzelonej” elegii. Tak zarysowany porządek rodzenia przeradzającego się w zamieranie Stefan Melkowski nazwie „wykładem ontologii twórczości poetyckiej”<sup>5</sup> Grochowiaka, wskazując na związki *Elegii oborskiej*, jako tekstu jawnie programowego, z magicznym rozumieniem aktu twórczego.

Zwierzęcy charakter utworu („ta elegia jest zwierzęciem”, s. 5) oraz animalne pokłady w „ja” lirycznym („to ja jestem zwierzęciem”, s. 8) odsyłają nas do niezwykle tajemniczych warstw tej liryki, w jakiś sposób bliskich pewnym wątkom myśli psychoanalitycznej, ale także refleksji głębokich ekologów czy transowi szamanów. Tworzenie okazuje się czynnością religijną, rodzajem tańca, okrażaniem Tajemnicy, która bliższa jest wiernemu instynktowi zwierzęcia niż uwikłanemu w świadomość człowiekowi. Zresztą czytając wiersze Grochowiaka, szczególnie te późne, dostrzec można coraz wyraźniej ujawniane przekonanie o wyższości zwierząt nad ludźmi. Ostatni tomik, stanowiący dodatkowo próbę rozumienia buddyzmu zen, przynosi wyraźne wyznanie wiary w to, co animalne:

O Zen – wszystkie nasze zasługi kreślą Bracia Pomniejsi  
Wąż Latimeria Ryjówka – Wścibinos stodoły  
Grzechy niesiemy tak samotnie że nawet laska z rąk odpada

O Zen – nie zadławiaj w nas węża i lisa  
O Zen – uratuj w nas delikatną naturalność szakala  
Pomówiliśmy zwierzęta o nas samych – a one nas nie odepchnęły  
Zen (H-i, s. 40)

<sup>5</sup> S. Melkowski: *Piękno kształtem jest cierpienia, czyli Grochowiak: magiczny naturalizm albo cielesność metafizyczna*. W: Idem: *Rówieśnicy i bracia starsi*. Warszawa 1980, s. 130.

W przytoczonym fragmencie wiersza wyraźnie ujawnia się poczucie oderwania od żyjącej natury, rozumianej jako pewna całość, oraz związany z nim smutek człowieka skazanego na potworne wyobcowanie. *Elegia oborska* to jeden z wielu tekstów, w których poeta schodzi pod powierzchnię „ja”, by wywieść na światło dzienne ukryte w gęstej ciemności Zwierzę. Tylko budząc je, człowiek może odzyskać łączność z Tajemnicą, choć przez chwilę przywrócić sobie doznanie pełni. Pierwiastek animalny stanowi ciemne wnętrze tego pisarstwa, do którego droga wiedzie w głąb, w dół szczebli tradycyjnie pojmowanej drabiny ewolucji albo hierarchii bytów. Zwierzę, szczelnie okryte milczeniem, jest pewną warstwą, pokładem, głębią, do której trzeba się zniżyć, by dostąpić wywyższenia. Zastosowany przez Grochowiaka neologizm „wzwierzowzięcie” okazuje się przewrotną kalką „wniebowzięcia”, oznaczającego wstąpienie w sferę boskości, wyniesienie ponad to, co ziemskie. W tym kontekście dostąpienie łaski „wzwierzowzięcia” oznaczałoby wywyższenie człowieka za sprawą odzyskania związku ze sferą instynktów i cielesności. Grochowiakowa filozofia wyraźnie dowartościowuje to, co niższe. I tylko pozornie przypomina radosny franciszkanizm. Dostęp do zwierzęcia w człowieku prowadzi bowiem przez zawsze z podejrzliwością traktowane ciało. Zwierzę kryje się właśnie w nim, raz po raz ujawniając swoje dziwaczne właściwości. W utworze *Oglądanie rąk* (z tomu *Rozbieranie do snu*) można je wytropić, patrząc na dłonie przypominające łapy czy skrzydła:

Rośnie pod światło rąk zwierzęcy profil  
Dziesięć zgiętych palców  
Dziesięć filozofii

Rds, s. 15

Również ludzkie stopy mogą przypominać te nieludzkie, a właściwie przedludzkie kończyny:

On wyniósł kubel z wodą po obmyciu  
Twych stóp tak gołych  
Jak łapy zwierzęcia

Kat (Nbl, s. 35)



To, co animalne, przyzywa wyparte lub egzorcyzmowane sfery życia: głosy umarłych, sny i lęki. W *Elegii oborskiej* ubierający się w ciało oddech zwierzęcia trafi do „kaplicy korzeni”, gdzie „umarli wiszą sucho jak dzwony albo stuły” (s. 7), to umarły mówił będzie o konieczności osvajania tworów płochliwych i życiowej uważności (s. 5), na koniec wreszcie – zabójca zająca zacznie krzyczeć przez sen, wzywając swoją ofiarę (s. 10).

Grochowiak wielokrotnie ukazywał proces starzenia się, ale też powrotu do dzieciństwa, jako ruch w stronę Zwierzęcia. W utworze *Zejsście* wspomnienie czasów młodości przypomina schodzenie pod ziemię, do kopalni, „gdzie w czarnych rzeźbach węgla kamiennego / Pełno odcisków / Paproci / I zwierząt” (*Zejsście* – Nbl, s. 28). Życiowa prehistoria domaga się archeologicznych kompetencji i niebezpiecznej wyprawy w ciemność. Metaforyka stosowana przez poetę przedziwnie zbiega się z psychoanalitycznymi konceptami, usiłującymi unaocznic strefę nieświadomości, zawsze pozostającą w istotnej relacji z dzieciństwem i cieniem. Pytanie o początek, genezę, a tym samym o to, co w człowieku najpierwotniejsze i najsilniej zakorzenione, a zarazem – co najbardziej paradoksalne – najmocniej wyparte, stanowi kościec tekstu *Genezis*:

Gdzie jest to Zwierzę, które cień ogromny  
 We mnie wciąż rzuca –  
 Żagiew dymiącą,  
 Ciemny blask zwierciadła,  
 Głos dzwonu?

*Genezis* (Nbl, s. 27)

Pytanie o aspekt animalny prowadzi do krainy odbić i w próżnię Ogrójca, jest także wglądem w to, co w zwierzęciu lepsze od człowieka. Dlatego w stylizowanej na litanię *Antyfonie* maryjna Natura proszona jest nade wszystko o ocalenie zwierzęcości w ludziach:

Białowieżo Niebieska  
 Trawo Łąk Pustkowych  
 Strzelnico Mądrości

We właściwy cel  
Ocal dolę człowieczą  
Nie wyganiaj nas ze zwierząt

Wnr, s. 310

Zwierzęcość w tej poezji waloryzowana jest bowiem dodatnio, stoi bliżej boskości niż skalany grzechem wielomówstwa człowiek<sup>6</sup>. Te intuicje zgodne są z archetypową mądrością, zamkniętą w ludowych opowieściach. Carl Gustav Jung, pisząc o zwierzęcych przedstawieniach ducha w baśniach, zauważa:

[...] zwierzę pod pewnym względem przewyższa człowieka. Nie zabłąkało się ono jeszcze w labiryncie świadomości, a owej mocy, dzięki której żyje, nie przeciwstawiło jeszcze samowolnego *ego* i wolę, która nim rządzi, spełnia niemal w doskonały sposób. Gdyby było tego świadome, to byłoby pobożniejsze od człowieka<sup>7</sup>.

Zwierzę w człowieku to jakaś forma paradoksu, gdyż w tym hybrydycznym układzie to, co ponadludzkie (boskie, demoniczne) i podludzkie (animalne), spotyka się w połowie drogi, w antropologicznym kształcie.

Elegia o formie zwierzęcia przypomina tym samym magiczne gesty pierwotnych łowców, którzy akt zabijania poprzedzali i kończyli tańcem, śpiewem, rytuałem stanowiącym próbę prześlągnięcia przeciwnika. Georges Bataille dowodzi nawet, iż towarzyszące łowom pierwotnych ludzi malowidła pełniły specyficznie religijną funkcję:

Celem malowideł naskalnych byłoby przedstawienie momentu, w którym konieczne, a zarazem godne potępienia zabicie zwie-

---

<sup>6</sup> „Wszystko, co znajduje się »pod« człowiekiem oraz »ponad« człowiekiem, uważane jest za część boską”. A. Jaffe: *Święte symbole – zwierzę*. Przeł. R. Forycki. W: *Maski*. T. 2. Red. M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1986, s. 29.

<sup>7</sup> C.G. Jung: *Teriomorficzna symbolika ducha w baśniach*. W: Idem: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Przeł. i oprac. J. Prokopiuk. Warszawa 1993, s. 457.

rzęcia ujawnia religijną dwuznaczność życia: życia, które załęk-niony człowiek odrzuca, ale jednocześnie cudownie przezwy-cięża własny odruch odrzucenia i żyje dalej<sup>8</sup>.

Grochowiakowa *Elegia* przypomina rytualny taniec poprzedza-jący polowanie, stanowiąc równocześnie metapoetycką wypowiedź na temat źródeł i istoty poezji. Autor *Ballady rycerskiej* powraca do magicznych korzeni liryki, splatających się z szamanizmem i ludycznym agonem. Przekracza jej zdroworozsądkowe, nowo-czesne rozumienie (poezja jako pewien typ języka), rozpoczynając taniec wokół Zwierzęcia, które ziści się w samym akcie tworze-nia i odejdzie wraz z jego końcem. Elegia-zwierzę to hybryda, twór groteskowo pęknięty, a równocześnie przez złączenie przeciwieństw boski w swej dziwności.

Proces rodzenia wydaje się aktem przebłagania za zbyt łatwe śmierci Braci Mniejszych, śmierci zawsze niezawinione. Oto boha-terami ostatniej części poematu stają się rzeźnicy, z których jeden przypomina Piłata – pracuje bowiem w rękawiczkach z białej, prze-zroczystej gumy, a drugi nosi na ciele oblicze Chrystusa. Grocho-wiak dość konsekwentnie nazywa zwierzęcą śmierć zgonem, nie-żywe zwierzę – zmarłym, zwierzęcy pysk – twarzą, akcentując tym samym dramatyzm aktu zabijania tych zawsze niewinnych:

Twarze zmarłych zwierząt odchodzą tak lekko  
Jak ich oddechy – obłoki ulatujących nieśmiertelnych dusz –  
Przez nikogo nie zapamiętane.

*Elegia oborska* (Pnc, s. 10)

Strzelanie do „wałęsających się na podlasiu elegii” oraz trzykrot-nie wypowiedziane błogosławieństwo (uszu, pleców i opuszczo-nych kościołów) kończy akt stwarzania rytualnym aktem łowów, który w sposób ramowy dookreśla cały tomik. W *Połowaniu na cie-trzewie* mordowanie ptaków zostaje zobrazowane w sposób przy-pominający mistyczne i erotyczne uniesienie. Jednak podniosłość

<sup>8</sup> G. Bataille: *Erotyzm*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk 2007, s. 77.

wysłowienia korygowana jest natychmiastowo przez niechęć do postaci mordującego ptaki, gruboskórnego Leśniczego:

Pamiętam błogosławioną zawieję krwi,  
Która obmywała mi czoło i słonymi pocałunkami pieściła mi  
wargi.

Pamiętam macierzyńską ulewę piór,  
Które osuwały się wzdłuż moich ramion jak krople stężałego  
miodu.

Pamiętam dziecięcy, ale jakże wdzięczny śpiew Cietrzewi,  
Który zgiął mi kolana i nad głową rozpiął namioty Kościoła.

Kłęcząc wrzucałem do myśliwskiej torby  
Drżące pod opuszkami palców – dojrzałe Owoce życia.

Paralelnie ustawione zdania przydają scenie podniosłości, a nawet piękna. Krew „Szlachetnych, Ciepłokrwistych, Dziewczęcych Cietrzewi”, spadając na myśliwych, zaświadcza jednak o bezmierności ofiary i ludzkiej bezmyślności, szczególnie dotkliwej w kontekście późniejszej rozmowy o „śmierci niechybnej”. Nawet mit męskiej przygody czy urok myśliwskiego obyczaju nie jest w stanie przesłonić gestu przekroczenia. Może dlatego, zanim padną strzały, uczestnicy polowania oddają się rytualnemu znieczuleniu wrażliwości<sup>9</sup>.

Na koniec warto jeszcze raz przemyśleć kwestię gatunku. Na elegijność, po jaką sięga Grochowiak, składa się temat, tonacja utworu, a w części czwartej poematu – także kształt strofy (dystych elegijny). Z kolei zwierzę, które rodzi się wraz z tekstem, można potraktować jako animalny odpowiednik tej lirycznej formy – wszak zgodnie z pierwszym wersem „ta elegia jest zwierzęciem”. Trudno uchwycić jego cechy charakterystyczne, gdyż sklejono je z tak wielu różnych kawałków, że wydaje się nieomal nie do pomyślenia. Grochowiak wprowadza do tekstu tak niekompatybilne ele-

<sup>9</sup> „– Lej pan gorzałkę! / – Do szklanicy? / – Do gardła! / – Liter wystarczy? / – Jak dla pana, basta. A teraz daj pan flachę! / I przechyl! I nagle / Stała się wielka Bożonarodzeniowa Jasność, / Kiedy On pił” (*Polowanie na cietrzewie* – Pnc, s. 47–48).

menty jak: skrzydła, ołowiane pancerze, mosiężne pawęże, czoło lwa, biodra nosorożca, łeb wołu, zamszowe wargi. Wydaje się tworzyć całość w sposób chaotyczny, otwarty na zdziwienie, niemożliwy do wyobrażenia. To nieomal groteskowy twór, który, jako że jest zbyt dziwaczny, staje się boski<sup>10</sup>. Najwięcej w nim jednak cech nosorożca („Zrobiłeś mnie krzywo. Jestem zaledwie nosorożcem”, s. 9), którego Jacek Łukasiewicz uznał za istotną figurę w późnej twórczości poety. W tekście *Krytyka poezji* (z tomu *Bilard*) właśnie to zwierzę okazuje się maską lirycznego „ja”:

Zalecasz więc tę drogę gruboskórną, tę ścieżkę tęgoskórów  
W dantejskim lesie rzeczy?

A uchronię mnie, Panie! Ja, dopokąd idę,  
Tratuję tylko siebie. Nie pytaj nosorożca o recepty, Panie.  
Te się czerpie z apteki, jak nosorożec ze szlamu i papki  
zbutwiałych roślin

Guzy pancerza

B, s. 14

Ten ciężki i rzadki ssak nie jest na ogół popularnym bohaterem lirycznym, jego waga symboliczna w tradycji europejskiej jest odwrotnie proporcjonalna do szacunkowego ciężaru zwierzęcia. Jedynie tradycja chińska lub hinduska (w obu nosorożec występował) pozwala złączyć go z uporem, ze „stałością charakteru” oraz z rzadkością występowania<sup>11</sup>. Według Łukasiewicza Grochowiak wybiera nosorożca ze względu na jego pancerz, skrywający przecież śmiertelne, podatne na zranienia zwierzę:

<sup>10</sup> „Cechą groteski mitologicznej (tj. egipsko-grecko-rzymskiej) było współistnienie świata ludzi i hybryd, które często stawały się przedmiotem podziwu i kultu (fauny, boginie, bogowie *etc.*)”. W. Bolecki: *Od potworów do znaków pustych*. W: Idem: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991, s. 108.

<sup>11</sup> Nosorożce to zwierzęta zagrożone wymarciem, a jedną z przyczyn tego stanu rzeczy było związane z nimi myślenie magiczne. Wierzono, iż róg nosorożca przynosi szczęście, pozwala wykrywać truciznę w napojach, a pas ze skóry „odbija wodę”. Zob. W. Eberhard: *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*. Przeł. R. Darda. Kraków 1996, s. 173.

Nosorożec to nałożony w czasie zagrożenia zoomorficzny kostium (lub więcej niż kostium, bo wyobrażona cielesna metamorfoza). Chroni przed arogancją, głupotą, krzywdami wyrządzanymi przez innych ludzi (osłabia ciosy), ale nie broni przed śmiercią. Nosorożce zdychają, jak wszystko, co żywe<sup>12</sup>.

Co zadziwiające w tym kontekście, zwierzę osłonięte mosiężnymi pawężami i ołowianymi pancerzami za dowód wielkości uważa nie gest siły, ale pozornej niemocy. W trakcie sporu z twórcą nosorożec-hybryda wyznaje:

Gdybym umiało  
Moimi zamszowymi wargami  
Otulić coś bardzo biednego – wiesz, to coś, co stoi zupełnie  
na uboczu –  
Byłoby to wielkie.

s. 9

„Zamszowe wargi” nie pasują do obrazu olbrzyma. To kolejny dowód na przedziwną hierarchię wartości wpisaną w tę poezję: niższe wywyżżyć, biedne otulić, opłakiwać umarłe. Tylko pozornie chodzi tutaj o powtórkę z etyki chrześcijańskiej<sup>13</sup>. Grochowiak nie jest antropocentryczny; „biedne, stojące zupełnie na uboczu” to podejrzewane o najgorsze z grzechów ciało albo amoralne przeciw zwierzę. Jego elegia jest transgresją, ponieważ gwałtu na nieświadomym zwierzęciu dopuszcza się obdarzony rozumem człowiek, zakaz mordowania jest potrzebny po to, by możliwe było jego przekroczenie<sup>14</sup>. To dlatego być może śmierć zwierząt nazywana

<sup>12</sup> J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002, s. 161.

<sup>13</sup> „Nasz stosunek do zwierząt jest straszliwy, po prostu straszliwy. Istoty, które bardzo nas przypominają [...] skazywane są na przebywanie w obozach koncentracyjnych i masowo tam mordowane”; „Chrześcijanie uważają zwierzę za produkt. I śmierć zwierzęcia nie ma aspektu religijnego w potocznym chrześcijańskim rozumieniu i doświadczeniu”. *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Prowadził Z. Podgórzec. Białystok 1993, s. 39, 51.

<sup>14</sup> „Transgresja nie jest zwierzęcą gwałtownością. Jest gwałtem dokonanym przez istotę obdarzoną rozumem (która niekiedy oddaje swą mądrość

jest zgonem, a ich pyski – twarzami<sup>15</sup>. Po zamordowaniu nosorożca pozostają tylko mantryczne formuły, z których na początku wyczarowana została elegia, elegia o zwierzęcym cieniu.

---

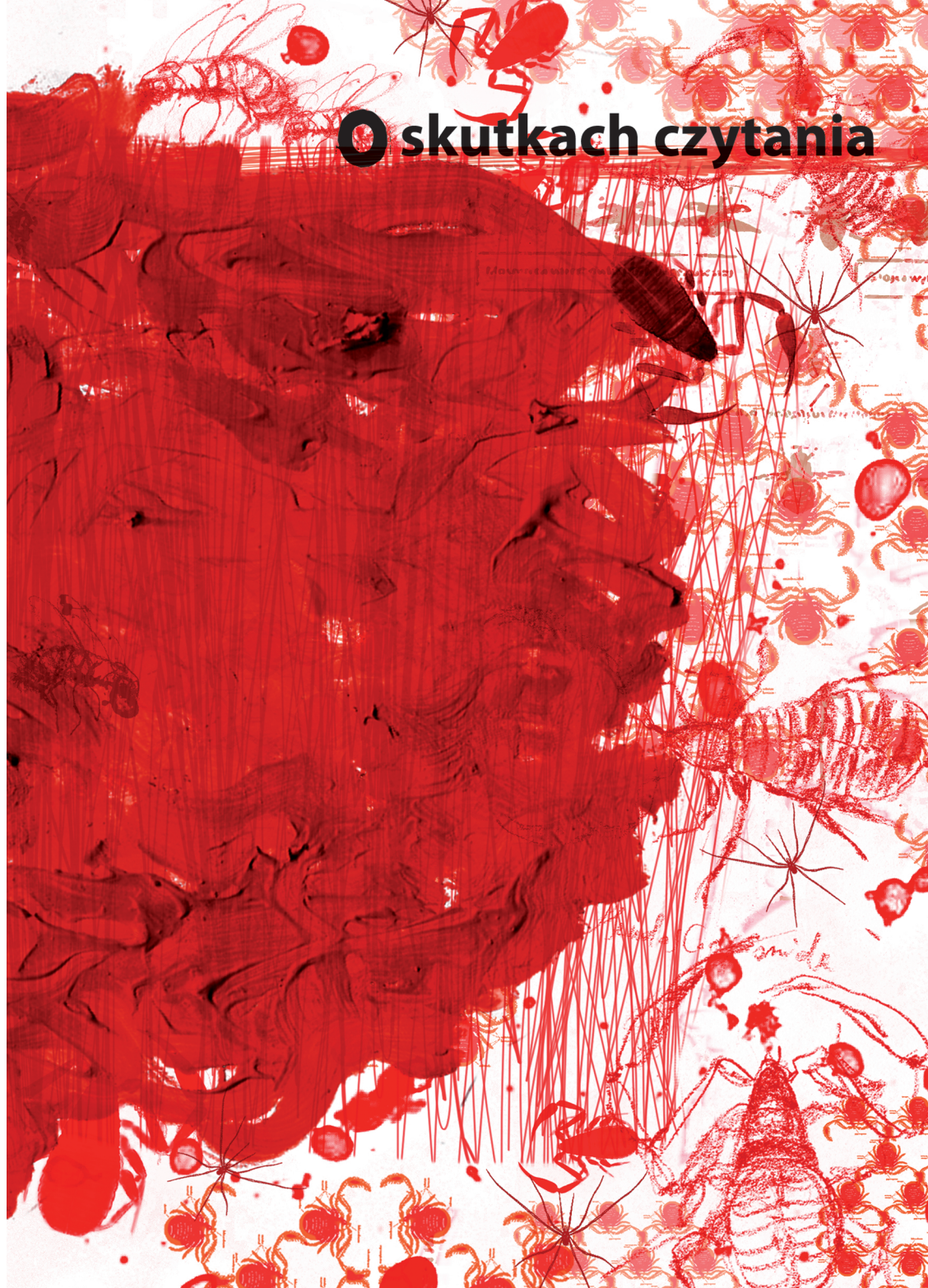
w służbę gwałtu). Zakaz to próg, po którego przekroczeniu mord staje się możliwy [...]”. G. Bataille: *Erotyzm...*, s. 69.

<sup>15</sup> „Człowiek może zabijać innego świadomie, walcząc z nim twarzą w twarz. Może mordować. Jeśli więc twarz ustanawia zakaz morderstwa, to jest to możliwe tylko dlatego, że w tej samej twarzy wyłania się jakaś niezrozumiała pokusa mordu. Twarz, powie Lévinas, »jakby zaprasza do aktu przemocy«, by następnie rzec: »nie morduj«”. J. Tischner: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Paryż 1990, s. 32.





# O skutkach czytania





# Zamieranie w zaczytaniu

## *Czytelnicy*

Niedojedzeni Niedośpieni Niedokochani  
Mają zazwyczaj czerwone nosy i dłonie  
I wpadają w stronice jak ćmy  
I wymachują wielkimi głowami

Zapadli w studnię czasu w korytarze  
Elsynoru Katakumb Pałacu hrabiego Rogera  
Błądzą i mówią do Hioba „ty”  
I jeżdżą samotrzeć na tłustych ogierach

Z Antygoną nad zwłokami z Odysem na masztach  
Z Dawidem Copperfieldem nad nędzą i śledziem  
Ooo umierają z Werterem i szaleją z Villonem  
Na przedzie

A życie im umyka ucieka z bibliotecznej ciszy  
I tylko wszechświat dymi molami molami  
Niedojedzeni Niedośpieni Niedokochani  
Jeżdźcy bez głowy w galopadzie myszy

*Czytelnicy* (Mzp, s. 77)

Wiersz Stanisława Grochowiaka *Czytelnicy* stanowi dość prowokacyjny pretekst, skłaniający do pisania o czytaniu. Już sama próba ujętowania niesłuchanie przeciwieństwa intymnej czynności wydaje się karkołomna. Gest poetycki Grochowiaka jest jednak chyba jeszcze bardziej wywrotowy, gdyż wiersz niejako atakuje swojego potencjalnego odbiorcę, celując w czytelnika-żywiciele.

Poeta w bardzo krytyczny sposób kreśli sylwetki tytułowych bohaterów, tak jakby szkolne, społecznie wzmocnione przeświadczenie, że „trzeba czytać”, wymagało korekty, ponownego przemyślenia i przewartościowania. Utwór Grochowiaka sugeruje, iż fikcyjne światy pasożytują w jakiejś mierze na życiu tych, którzy je pochłaniają. Książka jak jemioła lub bluszcz zdaje się opłacać ciało czytelnika. Przypominają się natychmiast metafory stosowane przez Romana Ingardena, który, rozmyślając nad ontologią dzieła literackiego, wkład czytelnika nazywał „oblekaniem szkieletu w ciało”<sup>1</sup>, złożone z wyobrażeń, ze skojarzeń, z życiowej energii odbiorcy. Intencjonalność utworu domaga się więc zaangażowania w lekturę, za porywającą historię płaci się zawsze życiowym, nieodwracalnym przecież czasem. Czytelnicy Grochowiaka dwukrotnie, refrenicznie zostają określani jako „Niedojedzeni Niedośpieni Niedokochani” – tym samym uwaga odbiorcy skupia się na somatycznych konsekwencjach oddawania się lekturze. Tytułowi bohaterowie są zawieszeni w istnieniu, pomiędzy tu i tam, realnością i fikcją. Przedrostek „niedo-” sugeruje jakiś egzystencjalny brak, niedobór życiowej energii, tak jakby zaczytanie polegało na oddawaniu krwi wampirycznym książkom, hipnotycznym wpatrywaniu się w czarne znaki na białej stronicy. Czytelnicy wydają się „niedożyci”, nie dość zakorzenieni w byciu, swobodnie ulatujący nad swoją egzystencją. Żeby czytać, muszą zapomnieć o ciele, zostawiając je czy nawet porzucając. Podczas lektury na ogół przecież zawadza ono, nieustannie dopominając się o swoje. Cierpną podkurczone nogi, sztywnieje kark, bołą oczy, cierpią pośladki. Nie da się też zapomnieć o żołądku, którego nie nasycą „smakowite” fabuły. Czytanie wydaje się więc aktem masochistycznym, (samo)gwałtem, kradzieżą z własnej puli minut.

Trzy niepochlebne określenia to jeszcze nie wszystko. Co zrobić z mało przecież eleganckim porównaniem czytelników do nocnych motyli? Tytułowi nieszczęśnicy „[...] wpadają w stronicę jak ćmy / I wymachują wielkimi głowami”. Przywołany obraz każe przypo-

---

<sup>1</sup> R. Ingarden: *Z teorii dzieła literackiego*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Red. H. Markiewicz. Wrocław 1987, s. 41.

mniej sobie znany frazeologizm „lecieć jak ćma w ogień” i jego konotacje. Zbiorowe przesady sytuują ćmę w sferze ciemności, nocy, niepokoju i śmierci. Przyczyną takich powiązań jest zwyczaj zbliżania się owadów tej rodziny do źródeł światła, prowadzący często do śmierci w płomieniach. Czytelnicy porównani do ciem działają więc jakby wbrew zdrowemu rozsądkowi, instynktownie wpadając w lekturę. Biel stronic przyciąga ich w sposób magnetyczny. Oddają się więc czytaniu, wpadając w nie „na łeb, na szyję”, bez asekuracji, niejako bez wykupionej polisy na życie. Wyolbrzymione głowy czytelników potwornieją, wyglądając jak trzepoczące skrzydła ciem. Ich szalony gest przypomina całopalną ofiarę nocnych motyli, dla której moment spotkania z upragnioną lampą kończy wszystko. Czyżby czytanie prowadziło w tym samym kierunku?

Akt lektury ujmuje Grochowiak za pomocą leksyki związanej z wpadaniem w stronicę, zapadaniem się w studnię, ze schodzeniem pod ziemię, znikaniem pod powierzchnią, z błędzeniem. Przypomina się oczywiście *Biblioteka Babel* Jorge’a Luisa Borges’a, składająca się z „nieokreślonej, i być może nieskończonej, liczby sześciobocznych galerii, z obszernymi, ogrodzonymi bardzo niskimi balustradami, studniami wentylacyjnymi w środku”<sup>2</sup>, i wspólne chyba wszystkim molom książkowym doświadczenie niekończących się mrocznych korytarzy, ogromnych sal bibliotecznych. Metaforyka labiryntu skrzyżowana z bezmiarem światowej biblioteki raczej straszy, niż zachwyca nieskończoną liczbą możliwości. Korytarzy jest o wiele za dużo – jak na czas dany człowiekowi do przeżycia. Harold Bloom, zastanawiając się nad kanonicznymi pozycjami literatury światowej, napisze dość sarkastycznie:

Biblijne siedemdziesiąt lat to już dziś za mało, by można było przeczytać coś więcej niż tylko wybór największych pisarzy z kręgu tak zwanej tradycji Zachodu, nie wspominając o wszystkich tradycjach świata. Kto czyta, musi wybierać, ponieważ

<sup>2</sup> J.L. Borges: *Biblioteka Babel*. W: Idem: *Alef. Fikcje*. Przeł. A. Sobol-Jurczykowski. Warszawa 1993, s. 217.



nawet gdyby nie robić nic innego poza czytaniem, nie wystarczyłoby czasu na przeczytanie wszystkiego<sup>3</sup>.

Podziemne życie czytelników Grochowiaka toczy się „katakumbowo”, w przestrzeni fabularnego i wyobraźniowego. Błądzą oni wąskimi korytarzami razem z literackimi bohaterami. A co najważniejsze, pozostają w tych rozgrywkach z wyobraźnią sami, odcinając się od tego, co na zewnątrz, by wpaść w studnię książki. Zajmujący się różnicą między oralnością a piśmiennością Walter Ong będzie podkreślał, iż:

Druk stanowi [...] ważny czynnik rozwoju poczucia prywatności, tak typowego dla współczesnego społeczeństwa. Wytwarzając książki mniejsze i łatwiejsze do przenoszenia od książek rozpowszechnionych w kulturze manuskryptowej, przygotowuje psychologicznie do samotnej lektury w cichym kącie, a w końcu do całkowicie bezgłośnego czytania. [...] Druk stwarza poczucie zamknięcia nie tylko w dziełach literackich, lecz także w analitycznych pracach filozoficznych i naukowych<sup>4</sup>.

Książka wydaje się pułapką na czytelnika, „studnią czasu”, w którą się wpada, godzina po godzinie tracąc życie. Zastawiona na potencjalnego odbiorcę zasadzka musi kusić niezwykle atrakcyjną przynętą, skoro czytelnicy czują się obdarowani raczej niż pozbawieni czegoś. Lektura zdaje się znieczulać poczucie straty oraz umożliwiać więcej, niż się z pozoru wydaje. Zatrzymany bowiem w ruchu, zaczytany człowiek jest w innej przestrzeni, ucieka z więzienia własnego ciała i jego ograniczonych możliwości. Zamieranie w zaczytaniu tylko z zewnątrz poraża bezruchem i martwością. Obserwator widzi bowiem tylko powierzchnię zdarzeń, wszystko, co istotne, wydarza się w podziemnych i mrocznych korytarzach myśli. Wrzuceni w fabułę czytelnicy pozwalają zaistnieć literac-

<sup>3</sup> H. Bloom: *Podzwonne dla kanonu*. Przeł. M. Szuster. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 164.

<sup>4</sup> W.J. Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przekł. i wstęp J. Japola. Lublin 1992, s. 176, 180.

kim bytom. Grochowiak zdaje się jednak ironicznie krzywić, wyliczając po kolei miejsca i imiona: znany z *Hamleta* Elsynor, katakumby, pałac hrabiego Rogera (przypuszczalnie jest to słynny bohater saraceńskich poematów rycerskich), biblijny Hiob, rozpaczająca nad zwłokami Polinika Antygona, żeglujący po morzach Odys, Dawid Copperfield Dickensa, zbolały Werter i zakochany w życiu Villon. Poeta wprowadza do swojego tekstu postaci i miejsca najbardziej chyba znane w literaturze. Siła ich oddziaływania wydaje się piorunująca. Literaccy bohaterowie, żyjący życiem przeliczanym na strony, a nie na lata, szokują wręcz swoją witalnością. To tylko papierowi ludzie, ale w zestawieniu z czerwonymi nosami i dłońmi oraz martwością czytelników – wydają się z krwi i kości. To oni kochają, cierpią, tęsknią, walczą, umierają. Są jakby esencją ludzkich marzeń o egzystencjalnej pełni. Wiersz Grochowiaka dzięki tej wyrazistej antytezie w bardzo przewrotny sposób ujawnia całą dwuznaczność czytania. Z jednej strony w momencie lektury wrywamy się z siebie, równocześnie jednak zamykając się w sobie, gdyż żeby czytać, należy odizolować się w jakiś sposób od tego, co na zewnątrz. Co ciekawe, Gaston Bachelard sytuuje akt lektury wysoko, na strychu, pisząc, iż:

Na strychu spędza się długie godziny samotności, godziny tak różne, poczynawszy od dąsów, aż po głęboką zadumę. [...] Na strychu można także bez końca czytać, z dala od osób, które odbierają nam książki, bośmy już za dużo czytali<sup>5</sup>.

To wyniesienie czytelnika prawie pod chmury wiąże się silnie z jednoczesnym marzycielstwem, egzystencjalnym wzlotem, którego wehikułem staje się uskrzydłona przecież książka. Umberto Eco w *Tajemniczym płomieniu królowej Loany* nazwie przestrzeń strychu, w której jego bohater odzyskuje pamięć między innymi dzięki lekturze starych komiksów, „łonom powietrznym”, stanowiącym odpowiedź na wilgoć i chłód piwnicy za pomocą „leczeni-

<sup>5</sup> G. Bachelard: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: Idem: *Wyobrażenia poetycka*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa 1975, s. 312–313.

czego prawie ciepła”<sup>6</sup>. I Bachelard, i Eco akcentują jednak konieczność odosobnienia, ucieczki od świata w górę po stromych schodkach sublimacji. Przywołany już wcześniej Ong nazywa pisanie „aktem solipsystycznym”<sup>7</sup>; podobnie można by nazwać ciche czytanie, które pojawia się w historii ludzkości stosunkowo późno, wypierając szybko głośną lekturę o charakterze wspólnotowym. Milczące przebieganie wzrokiem rzędów liter, mikroruchy ciała (marszczenie czoła, zmieniający się wyraz twarzy, ziewanie) tworzą wrażenie tajemniczej czynności, o charakterze nieomal sakralnym. I nie jest to zupełnie błędne skojarzenie ani przypadek. Etymologia słowa „czytać” ułatwia rozwikłanie tego tajemniczego powinowactwa. Ten, kto czyta, i ten, kto oddaje cześć, w jakiejś mierze przypominają siebie nawzajem, gdyż oba słowa są ze sobą blisko spokrewnione.

Pierwotnie wyraz [„czytać” – B.M.F.] był związany z tajemniczym kultem religijnym; świadczą o tym m.in. poświadczone znaczenia ‘liczyć, rachować’, ‘czytać’, ‘czcić, szanować’, które są ze sobą ściśle powiązane i powtarzają się w innych językach [...]”<sup>8</sup>.

Nie powinna więc już dziwić konieczność odosobnienia, poszukiwanie azylu. Księga wymaga tego od swoich wyznawców. Dla ludów nieznających pisma zawsze pozostaje ona przedmiotem kultu i lęku, „instrumentem tajemniczej i magicznej władzy”<sup>9</sup>. Stąd akt czytania przypomina rytuał składania ofiary. Czytelnik poddaje się uwodzącej sile historii czy stylu, w zamian oddając to, co ma naj-

<sup>6</sup> U. Eco: *Tajemniczy płomień królowej Loany. Powieść ilustrowana*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa 2005, s. 127.

<sup>7</sup> „Słowa w tekście [...] są osamotnione. Co więcej – przy układaniu tekstu, przy »pisanu« czegoś, sam jest również twórcą pisanej wypowiedzi. Pisanie jest działaniem solipsystycznym. Pisząc obecną książkę, zostawiłem informację, że »nie ma« mnie – całymi godzinami, całymi dniami – by nikt nie mógł zakłócić mej samotności, w tym również osoby, które przypuszczalnie będą czytały tę książkę”. W.J. Ong: *Oralność i piśmienność...*, s. 141.

<sup>8</sup> K. Długosz-Kurczabowa: *Nowy słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 2003, s. 94.

<sup>9</sup> W.J. Ong: *Oralność i piśmienność...*, s. 131.



cenniejszego – życiowy czas. Książka potrzebuje go, by w nim się schronić, by mogło przemówić to, co inne<sup>10</sup>. Wydarza się więc paradoksalna sytuacja: czytając, wracam do siebie, żeby przemówiło inne, nie moje. Jak napisze Michał Paweł Markowski:

Pisanie i czytanie nas uwodzą, bo odwodzą nas od nas samych, pozwalając zamieszkać poza domem, poza miejscem naszym, a przez to zapoznanym<sup>11</sup>.

Czytanie byłoby w jakiejś mierze „wyjściem z siebie”, wejściem w (skórę) innego, oddaleniem się i pozostaniem w miejscu, dokładnie w tym samym momencie. Tytułowi bohaterowie zamierzają w dziwnym szpagacie, zawsze rozpięci pomiędzy życiowym i fabularnym. Grochowiak wzmacnia jeszcze poczucie straty. Ostatnia strofa jest tego dobitnym przykładem:

A życie im umyka ucieka z bibliotecznej ciszy  
I tylko wszechświat dymi molami molami  
Niedojedzeni Niedośpieni Niedokochani  
Jeźdźcy bez głowy w galopadzie myszy

Akt czytania zostaje wyraźnie przeciwstawiony życiu, tak jakby te dwa porządki były całkowicie rozłączne. Na ogół oddajemy się lekturze, kradnąc czas przeznaczony na coś innego, czytanie wydaje się więc arystokratycznym przywilejem nielicznych, szalonych wybrańców. Przeświadczenie to poddaje refleksji apologeta czytania – Daniel Pennac:

<sup>10</sup> „Gdy książka-obiekt przestaje być materialną rzeczywistością, staje się nowym bytem: bytem psychologicznym. Wszystkie psychologiczne byty: słowa, obrazy, idee, aby zaistnieć, potrzebują schronienia, jakiego dostarcza umysł czytelnika”. P. Jędrzejko: *Oscylacje literackie, czyli od Gadamera do mikrologicznej krytyki*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 2. Red. A. Nawarecki. Katowice 2001, s. 43.

<sup>11</sup> M.P. Markowski: *Występek. Fragmenty o pisaniu*. W: Idem: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001, s. 33.

10. Czułe...

No dobrze, tylko z której rubryki mego rozkładu dnia wykroić tę godzinkę czytania? Z tej poświęconej kołegom? Telewizji? Wieczorom w gronie rodziny? Podróżom. Moim obowiązkom?

Gdzie znaleźć „czas na czytanie”?

Poważny problem. Który wcale nie jest problemem.

[...] nikt nie ma nigdy czasu na czytanie. Ani mali, ani dorastający, ani duzi. Życie wciąż stoi na przeszkodzie czytaniu<sup>12</sup>.

Czas przeznaczony na lekturę został niby wydarty „prawdziwemu” życiu. Według Pennaca zwraca się jednak z nawiązką, gdyż czytanie – tak jak kochanie, „rozszerza czas na życie”<sup>13</sup>. Refleksja Grochowiaka prowadzi nas jednak w innym kierunku. Czytelnicy zostają w finale nazwani „Jeźdźcami bez głowy w galopadzie myszy”<sup>14</sup>. To ostatni, wygłosowy wers tekstu, wewnętrznie złamany przez ironiczny kontrast. Widmowi czytelnicy tracą wielkie głowy z pierwszej strofy („I wymachują wielkimi głowami”), a finalna „galopada myszy” nie pozwala wejść w konwencję romantycznej ballady do końca. Wygłosowe gryzonie są bowiem z tego samego porządku, co nagłosowe „ćmy” i „mole” z ostatniej strofy. Wymizierowani czytelnicy sytuują się więc na jakiejś egzystencjalnej bocznicy, pośród literackich zjaw i insektów, we wszechświecie wielkiej biblioteki zjadanej przez owady. Wszak mól książkowy to nie tylko metaforyczne określenie człowieka spędzającego większość czasu na czytaniu, to także potoczne określenie całej grupy owadów żywiących się papierem, klejem, kurzem i grzybami, rozwijającymi się na wilgotnych stronicach książek. To kołatek domowy, mól futrzany, psotnik książkowy, pustosz kradnik i rybik cukrowy.

<sup>12</sup> D. Pennac: *Jak powieść*. Przeł. K. Bieńkowska. Warszawa 2007, s. 122.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 123.

<sup>14</sup> Grochowiak odwołuje się tutaj najprawdopodobniej do popularnej powieści Thomasa Mayne’a Reida *Jeździec bez głowy*.

## Nota bibliograficzna

Część szkiców składających się na niniejszą książkę była już wcześniej drukowana w tomach zbiorowych. Niektóre z nich poddano niewielkim zmianom i aktualizacjom. Poniżej podaję miejsca pierwodruków:

- Spór o turpizm jako polemika o nowy kształt rzeczywistości.* W: *Październik 1956 w literaturze i filmie.* Red. M. Zawodniak, P. Zwierzchowski. Bydgoszcz 2010, s. 110–117.
- Trzy czułości Grochowiaka.* W: *Tkanina: studia, szkice, interpretacje.* Red. A. Węgrzyniak, T. Stępień. Katowice 2003, s. 256–268.
- Psia wola. O wierszu Stanisława Grochowiaka „Czyści”.* W: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989).* Red. A. Nawarecki przy współudziale D. Pawelca. Katowice 1999, s. 83–91.
- Chciałbym cię ukryć w moim oku...* W: *...przez oko... przez okno. Wybór materiałów z IX Wspólnej Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów.* Red. M. Tramer, W. Bojda, A. Bąk. Katowice 1998, s. 36–40.
- „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...”.* O „Haiku-images” Stanisława Grochowiaka. W: *Miniatura i mikrologia literacka.* T. 1. Red. A. Nawarecki. Katowice 2000, s. 228–247.
- Pamięci nosorożca. „Elegia oborska” Stanisława Grochowiaka.* W: *Zamieranie. Lektury.* Red. G. Olszański, D. Pawelec. Katowice 2008, s. 97–111.
- Zamieranie w zaczytaniu. „Czytelnicy” Stanisława Grochowiaka.* W: *Zamieranie. Interpretacje.* Red. G. Olszański, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 91–98.



# Bibliografia

## Bibliografia podmiotowa Dzieła Stanisława Grochowiaka

- Ballada rycerska.* Warszawa 1956.  
*Plebania z magnoliami.* Warszawa 1956.  
*Menuet z pogrzebaczem.* Kraków 1958.  
*Rozbieranie do snu.* Warszawa 1959.  
*Agresty.* Warszawa 1963.  
*Kanon.* Warszawa 1965.  
*Nie było lata.* Warszawa 1969.  
*Totentanz in Polen.* Warszawa 1969.  
*Polowanie na cietrzewie.* Warszawa 1972.  
*Dialogi.* Warszawa 1976.  
*Haiku-images.* Warszawa 1978.  
*Biały bażant.* Warszawa 1978.  
*Rok polski.* Warszawa 1981.  
*Bilard. Ahaswer.* Warszawa 1987.  
*Wiersze nieznane i rozproszone.* Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 1996.  
*Prozy.* Oprac. J. Łukasiewicz. Warszawa 1996.  
*Żyjątko, Biedajstwo i Ci inni. Zabawa literacka przeznaczona w zasadzie dla dzieci.* Oprac. M. Sołtyk. Warszawa 2009.

## Bibliografia przedmiotowa

- Ackerman D.: *Historia naturalna zmysłów*. Przeł. K. Chmielowa. Warszawa 1994.
- Bachelard G.: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: Idem: *Wyobrażenia poetycka*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedmowa J. Błoński. Warszawa 1975.
- Bachórz J.: *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza?* W: Idem: *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*. Gdańsk 2003.
- Bachtin M.: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Goreniewie. Oprac. S. Balbus. Kraków 1975.
- Balcerzan E.: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Część 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1982.
- Balcerzan E.: *Strategia pacjenta*. W: Idem: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Część 1. *Strategie liryczne*. Warszawa 1982.
- Banasiak B.: *Na marginesie. Bogowie i demony*. W: *Derridiana*. Oprac. B. Banasiak. Kraków 1994.
- Barthes R.: *Imperium znaków*. Przeł. A. Dziadek. Warszawa 1999.
- Bataille G.: *Erotyzm*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk 2007.
- Bloom H.: *Podzwonne dla kanonu*. Przeł. M. Szuster. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10.
- Błoński J.: *Fetyszysta brzydoty*. W: Idem: *Zmiana warty*. Warszawa 1961.
- Błoński J.: *Norwid wśród prawnuków*. „Twórczość” 1967, nr 5.
- Bolecki W.: *Od potworów do znaków pustych*. W: Idem: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991.
- Borges J.L.: *Biblioteka Babel*. W: Idem: *Alef. Fikcje*. Przeł. A. Sobol-Jurczykowski. Warszawa 1993.
- Brückner A.: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1989.
- Burke E.: *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*. Przeł. P. Graff. Warszawa 1968.
- Cepik J.: *Samotny o zmierzchu*. Katowice 1985.
- Czapliński P.: *Śmierć, albo o znikaniu – Stanisław Grochowiak*. W: Idem: *Mikrologi ze śmiercią*. Poznań 2001.
- Derrida J.: *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*. Przeł. J. Margański. W: J. Derrida: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek. Warszawa 2002.

- Derrida J.: *Che cos'è la poesia*. Przeł. M.P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.
- Długosz-Kurczabowa K.: *Nowy słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 2003.
- Dworniczak A.: *Stanisław Grochowiak*. Poznań 2000.
- Eberhard W.: *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*. Przeł. R. Darda. Kraków 1996.
- Eco U.: *Tajemniczy płomień królowej Loany. Powieść ilustrowana*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa 2005.
- Emsley J.: *Przewodnik po chemii życia codziennego*. Przeł. E. Bendyk, J. Słowikowska. Warszawa 1996.
- Eska J., Stanowski A.: *Wstęp do dialogu z „polskim egzystencjalizmem”*. „Więź” 1958, nr 1.
- Fagerberg S.: *Iluminacja*. Przeł. A. Krajewski-Bola. „Poezja” 1975, nr 1.
- Fros H., Sowa F.: *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*. Kraków 1975.
- Gretkowska M.: *Tarot paryski*. Kraków 1993.
- Grochowiak S.: *Ciało*. „Współczesność” 1959, nr 5.
- Grochowiak S.: *Norwid (fragment scenariusza)*. „Poezja” 1977, nr 2.
- Grochowiak S.: *Turpizm – realizm – mistycyzm*. W: *Debiuty poetyckie 1944–1960: wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*. Oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki. Warszawa 1972.
- Grochowski G.: *Konceptyzm i teodycea*. W: *Lektury Grochowiaka*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 1999.
- Gutowski W.: *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń 1994.
- Halbański M.E.: *Leksykon sztuki kulinarnej*. Warszawa 1987.
- Hall E.T.: *Ukryty wymiar*. Przeł. T. Hołówka. Warszawa 1977.
- Herbert Z.: *Czułość*. W: Idem: *Epilog burzy*. Wrocław 1998.
- Herbert Z.: *Potęga smaku*. W: Idem: *Wybór wierszy*. Warszawa 1983.
- Huizinga J.: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985.
- Hurwic A.: *Abecadło fizyki*. Warszawa 1994.
- Ingarden R.: *Z teorii dzieła literackiego*. W: *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz. Wrocław 1987.
- Jaffe A.: *Święte symbole – zwierzę*. Przeł. R. Forycki. W: *Maski*. T. 2. Red. M. Janion, S. Rosiek. Gdańsk 1986.
- Jakimowicz I.: *Józef Gielniak*. Warszawa 1982.

- Jędrzejko P.: *Oscylacje literackie, czyli od Gadamera do mikrologicznej krytyki*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 2. Red. A. Nawarecki. Katowice 2001.
- Joubert C., Stern S.: *Rozbierz mnie. Psychoanaliza garderoby*. Przeł. B. Biały. Warszawa 2006.
- Jung C.G.: *Teriomorficzna symbolika ducha w baśniach*. W: Idem: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Przeł. i oprac. J. Prokopiuk. Warszawa 1993.
- Juszkiewicz P.: *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży. Poznań 2005.
- Kawałko M.J.: *Historie ziołowe*. Lublin 1986.
- Kisiel M.: *Dialektyka przełomu 1955–1959 w literaturze polskiej*. W: *Przełomy: rok 1956. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*. Red. W. Wójcik przy współudziale M. Kisiela. Katowice 1996.
- Kobielus S.: *Człowiek i zwierzę. Symboliczne znaczenie zwierząt. Pies*. „Łowiec Polski” 1997, nr 5.
- Kopaliński W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.
- Kornhauser J.: *Baśń*. „Kultura” 1979, nr 3.
- Kostkiewiczowa T.: *Poezja i czułe serce. Szkic o sensach „czucia” w świadomości poetyckiej Oświecenia i Mickiewicza*. W: *Studia romantyczne*. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1973.
- Kostkiewiczowa T.: *Sentymentalizm*. W: Eadem: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*. Warszawa 1957.
- Kotański W.: *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*. „Poezja” 1975, nr 1.
- Kwiatkowski J.: *Ciemne wiersze Grochowiaka*. W: Idem: *Klucze do wyobraźni*. Kraków 1973.
- Kwiatkowski J.: *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*. „Życie Literackie” 1958, nr 3.
- Lektury Grochowiaka*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 1999.
- Lévinas E.: *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Przeł. A. Kuryś, J. Migasiński. Gdynia 1991.
- Literacka symbolika zwierząt*. Red. A. Martuszevska. Gdańsk 1993.
- Ławniczak A.: *Ut pictura poesis erit*. W: „*W ciemną mą ojczyznę*”: *Stanisław Grochowiak znany i nieznany*. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996.
- Łukasiewicz J.: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002.
- Łukasiewicz J.: *Haiku Grochowiaka*. „Twórczość” 1978, nr 12.



- Łukasiewicz J.: „*Ikar*” Stanisława Grochowiaka. „Ruch Literacki” 1990, z. 4–5.
- Łukasiewicz J.: *Komentarz*. W: S. Grochowiak: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 1996.
- Łukasiewicz J.: *Nota edytorska*. W: S. Grochowiak: *Prozy*. Oprac. J. Łukasiewicz. Warszawa 1996.
- Łukasiewicz J.: *Wiersze Stanisława Grochowiaka*. W: Idem: *Republika mieszaińców*. Wrocław 1974.
- Łukasiewicz J.: *Wstęp*. W: S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000 (BN I, 296).
- Łukasiewicz J.: *Szmaciarze i bohaterowie*. Kraków 1962.
- Łuszczkiewicz P.: *Księżę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*. Warszawa 1995.
- Maciejewski J.: *Liryka Grochowiaka*. „Współczesność” 1960, nr 6.
- Maciejewski J.: *Stanisław Grochowiak i polska tradycja poetycka. Z doświadczeń antologisty*. W: „*W ciemną mą ojczyznę*”: Stanisław Grochowiak znany i nieznany. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996.
- Madej M., Wroński P.: *Dekady 1955–1964*. Warszawa 2006.
- Makowska U.: *Sztuki plastyczne w poezji S. Grochowiaka*. „Poezja” 1977, nr 2.
- Mała encyklopedia zdrowia*. Red. J. Wolański, E. Rużyło. Warszawa 1971.
- Markowska W.: *Mity Greków i Rzymian*. Warszawa 1987.
- Markowski M.P.: *Występek. Fragmenty o pisaniu*. W: Idem: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001.
- Marx J.: „*Zamiatacz modlitw z posiwiałą miotłą*”. W: Idem: *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*. Warszawa 1993.
- Marzec B.: *Wszystko tutaj opisałem*. „Rzeczpospolita” z 8.11.2003.
- Matuszewski R.: *Literatura polska 1939–1991*. Warszawa 1992.
- Melanowicz M.: *Od pieśni japońskich do haiku*. W: *Haiku*. Przeł. A. Żuławska-Umeda. Wrocław 1982.
- Melkowski S.: *Piękno kształtem jest cierpienia, czyli Grochowiak: Flirt Akwinaty*. W: Idem: *Rówieśnicy i bracia starsi*. Warszawa 1980.
- Melkowski S.: *Piękno kształtem jest cierpienia, czyli Grochowiak: magiczny naturalizm albo cielesność metafizyczna*. W: Idem: *Rówieśnicy i bracia starsi*. Warszawa 1980.
- Michałowski P.: *Barokowe korzenie haiku (ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*. „Akcent” 1993, nr 4.
- Michałowski P.: *Miniatura poetycka*. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2.

- Michałowski P.: *Polskie imitacje haiku*. „Teksty Drugie” 1995, z. 2.
- Miłosz C.: *Wprowadzenie*. W: Idem: *Haiku*. Kraków 1992.
- Miłosz C.: *Ziemia Urlo*. Kraków 1994.
- Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Prowadził Z. Podgórzec. Białystok 1993.
- Nawrocki M.: „*Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni*”. *Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*. Kraków 2007.
- Norwid C.K.: *Czułość*. W: Idem: *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1990.
- Norwid C.K.: *Dzieła zebrane*. T. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Oprac. J. Gomulicki. Warszawa 1966.
- Ong W.J.: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przekł. i wstęp J. Japola. Lublin 1992.
- Parandowski J.: *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Poznań 1988.
- Pennac D.: *Jak powieść*. Przeł. K. Bieńkowska. Warszawa 2007.
- Piskor S., Paźniewski W.: *W poszukiwaniu siebie*. „Poezja” 1975, nr 1.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Warszawa 1989.
- Płachoccy E. i Z.: *Światło odwieczna zagadka*. Warszawa 1988.
- „Poezja” 1977, nr 2.
- „Poezja” 1986, nr 10–11.
- Pound E.: *Wortycyzm (fragment)*. Przeł. L. Engelking. „Literatura na Świecie” 1991, nr 1.
- Proust M.: *W poszukiwaniu straconego czasu*. T. 1. *W stronę Swanna*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa 1974.
- Przyboś J.: *Do młodych (1960); Ciąg dalszy rozmowy; Do poetów bezprzestankowiczów (List otwarty); Radość sporu; Rozmowa toczy się dalej*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 2. Kraków 1967.
- Przyboś J.: *Jaka będzie sztuka przyszłości?* W: Idem: *Sens poetycki*. T. 1. Kraków 1967.
- Przyboś J.: *O młode malarstwo młodych. Dyskusja o młodej plastyce*. „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 37.
- Przyboś J.: *O nową socjalistyczną sztukę*. „Trybuna Ludu” 1957, nr 13.
- Przyboś J.: *Sens poetycki*. T. 1, 2. Kraków 1967.
- Putrament J.: głos w dyskusji na temat: *Kłopoty z „czarną” literaturą*. „Współczesność” 1959, nr 2.
- Rembrandt Hermes van Rinn. Paintings from soviet museums*. Leningrad 1987.

- Ricoeur P.: *Symbolika zła*. Przeł. S. Cichowicz, M. Ochab. Warszawa 1986.
- Rilke R.M.: *Zapach*. W: Idem: *Sonety do Orfeusza i inne wiersze*. Przeł. A. Pomorski. Kraków 1994.
- Rulewicz W.: *Wstęp*. W: T.S. Eliot: *Wybór poezji*. Oprac. K. Boczkowski, W. Rulewicz. Wrocław 1990.
- Rzepińska M.: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. 1. Kraków 1973.
- Sławek T.: *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.
- Słonimski A.: *Jedna strona medalu*. Warszawa 1971.
- Słownik kultury antycznej*. Oprac. L. Winniczuk. Warszawa 1991.
- Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa. Wrocław 1996.
- Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński i in. Wrocław 1988.
- Smyczyński L.: *Psy, rasy i wychowanie*. Warszawa 1989.
- Stabro S.: *Jeszcze barok – Stanisław Grochowiak*. W: Idem: *Poezja i historia: od Żagarów do Nowej Fali*. Kraków 1995.
- Stabro S.: *Poezja i historia: od Żagarów do Nowej Fali*. Kraków 1995.
- Strzemiński W.: *Teoria widzenia*. Kraków 1974.
- Süskind P.: *Pachnidło. Historia pewnego mordercy*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 1990.
- Swift J.: *Podróże Guliwera*. Przeł. Anonim. Warszawa 1956.
- Thomas L.V.: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan. Łódź 1991.
- Tischner J.: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Paryż 1990.
- Tomasik W.: *Między trasą W-Z a Pałacem Kultury (O przemianach polskiej kultury stalinowskiej)*. W: *Październik '56. Odwilż i przetom w życiu literackim i kulturalnym Polski: materiały ogólnopolskiej sesji naukowej, Rzeszów 23–25 września 1996 roku*. Red. A. Kulawik. Kraków 1996.
- Trybuś K.: *Dialektyka sacrum w poezji S. Grochowiaka*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2.
- Vigarello G.: *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*. Przeł. B. Szwarzman-Czarnota. Warszawa 1996.
- „*W ciemną mą ojczyznę*”: *Stanisław Grochowiak znany i nieznany*. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996.
- Walicki M.: *Bruegel*. Warszawa 1957.
- Węgiełek J.: *Mam ciało*. Warszawa 1989.

Wyka K.: *Barok, groteska i inni poeci*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*.  
Warszawa 1977.

# Indeks osobowy

**A**ckerman Diane 57, 72, 150

**B**achelard Gaston 143, 144, 150

Bachórz Józef 32, 150

Bachtin Michaił 69, 150

Bąk Adam 147

Balbus Stanisław 69, 150

Balcerzan Edward 114, 150

Banasiak Bogdan 48, 150

Barthes Roland 93, 150

Bashō Matsuo (Matsuo Munefosa) 94, 98, 106

Bataille Georges 130, 131, 135, 150

Beckett Samuel 21

Bendyk Edwin 65, 151

Białoszewski Miron 16, 17, 19

Biały Beata 81, 152

Bieńkowska Katarzyna 146, 154

Bloom Harold 141, 142, 150

Błoński Jan 19, 42, 46, 114, 143, 150

Boczkowski Krzysztof 41, 155

Bojda Wioletta 147

Bolecki Włodzimierz 133, 150

Borges Jorge Luis 141, 150

Borgia Lukrecja 69

Boy-Żeleński Tadeusz 72, 154

Brehm Alfred 48, 96

Breton André 19

Brückner Aleksander 32, 53, 64, 70, 72, 83, 150

Bruegel (Brueghel) Pieter (Starszy) 87–89, 91, 105, 155

Burke Edmund 64, 150

Burton Robert 101, 155

**C**éline Louis-Ferdinand 21

Cepik Jerzy 80, 150

Chagall Marc 19

Chmielowa Krystyna 57, 150

Chrystus Jezus 50, 60, 90, 116, 117, 126, 131, 134

Chudak Henryk 143, 150

Cichowicz Stanisław 53, 155

Cioran Emile Michael 21

Czapliński Przemysław 150

**D**arda Renata 105, 133, 151

Dawid (król Izraela) 96

Dąbrowska Maria 126

Derrida Jacques 7, 54, 126, 150, 151

Dickens Charles 143

Długosz-Kurczabowa Krystyna 143, 144, 151

Dworniczak Agnieszka 28, 31, 36, 39, 111, 151

Dziadek Adam 54, 93, 126, 150

**E**berhard Wolfram 105, 133, 151  
Eco Umberto 144, 151  
Eliot Thomas Stearns 40, 41, 155  
Emsley John 65, 151  
Engelking Leszek 93, 154  
Eska Juliusz 15, 151

**F**agerberg Sven 90, 151  
Fert Józef 38, 154  
Forycki Remigiusz 130, 151  
Fros Henryk 95, 151

**G**adamer Hans Georg 145, 152  
Geertge Dirce 82  
Gielniak Józef 78, 151  
Gieryski Aleksander 77  
Głowacki Janusz 124  
Głowiński Michał 29  
Gogh Vincent Willem van 77  
Gomulicki Juliusz Wiktor 41, 42, 154  
Goreń Andrzej 69, 150  
Goreń Anna 69, 150  
Graff Piotr 64, 150  
Gretkowska Manuela 86, 151  
Grochowiak Antoni 126  
Grochowiak Stanisław *passim*  
Grochowski Grzegorz 27, 151  
Gutowski Wojciech 109, 151

**H**albański Maciej Erwin 85, 151  
Hall Edward Twitchell 56, 64, 65, 151  
Hartwig Julia 46  
Herbert Zbigniew 16, 27, 47, 151  
Hermannówna Anna Magdalena 29  
Hodur Zofia 119  
Hołówka Teresa 56, 151  
Huizinga Johan 100, 151  
Hurwic Anna 83, 151

**I**ngarden Roman 140, 151

Iredyński Ireneusz 16  
Issa Kabayashi 94

**J**affe Aniela 130, 151  
Jakimowicz Irena 78, 151  
Jan Apostoł, św. 90  
Jan od Krzyża, św. 110  
Janion Maria 130, 151  
Japola Józef 142, 154  
Jastrzębski Zdzisław 41  
Jędrzejko Paweł 145, 152  
Joubert Catherine 81, 152  
Jung Carl Gustav 130, 152  
Juszkiewicz Piotr 18, 24, 152

**K**afka Franz 28  
Kajtoch Jacek 16, 151  
Kawałko Marian Janusz 71, 152  
Kerouac Jack 21  
Kierkegaard Søren 116  
Kikaku Takarai (Enomoto Kikaku) 98  
Kisiel Marian 15, 150, 152  
Kniaźnin Franciszek Dionizy 29, 32  
Kobielski Stanisław 48, 152  
Kocjan Krzysztof 63, 155  
Kopaliński Władysław 34, 152  
Kornhauser Julian 104, 151, 152  
Kostkiewiczowa Teresa 27, 28, 31, 32, 152, 155  
Kotański Wiesław 98, 152  
Krajewski-Bola Andrzej 90, 151  
Krzemień Wanda 54  
Krzysztof, św. 48  
Kulawik Adam 14, 155  
Kurecka Maria 100, 151  
Kuryś Agnieszka 53, 152  
Kwiatkowski Jerzy 19, 20, 47, 107, 152

**L**ao-tsy 22  
Lévinas Emmanuel 52, 53, 135, 152

**Ł**awniczak Agata 55, 82, 152

Łukasiewicz Jacek 13, 16, 19, 24, 26–28, 39, 41, 48, 55, 88, 89, 91, 96, 101, 102, 109, 111, 114, 133, 134, 149, 152, 153

Łukasiewicz Małgorzata 49, 155

Łuszczkiewicz Piotr 27–29, 31, 33, 52, 56, 151, 153

**M**aciejewski Janusz 23, 42, 46, 63, 64, 153

Madej Krzysztof 24, 153

Makowska Urszula 55, 153

Marciniak Rena 27

Margański Janusz 54, 126, 150

Markiewicz Henryk 140, 151

Markowska Wanda 80, 153

Markowski Michał Paweł 7, 145, 151, 153

Martuszevska Anna 152

Marx Jan 153

Marzec Bartosz 125, 153

Matuszewski Ryszard 46, 153

Melanowicz Mikołaj 92, 153

Melkowski Stefan 127, 153

Michałowski Piotr 93, 153, 154

Mickiewicz Adam 27, 32, 151

Migasiński Jacek 53, 152

Miłosz Czesław 26, 92, 94, 106, 154

Mizerkiewicz Tomasz 27, 151, 152

Mozart Wolfgang Amadeusz 51

**N**awarecki Aleksander 145, 147, 152

Nawrocki Michał 14, 84, 109, 110, 112, 114, 154

Norwid Cyprian Kamil 31, 38, 41, 42, 47, 150, 154

Nowosielski Jerzy 134, 154

**O**chab Maria 53, 131, 150, 155

Olszański Grzegorz 147

Ong Walter 142, 144, 154

**P**arandowski Jan 80, 154

Pascal Blaise 75, 116

Pawelec Dariusz 147

Paźniewski Włodzimierz 92, 93, 154

Peiper Tadeusz 20

Pennac Daniel 145, 146, 154

Pieniążek Paweł 54, 126, 150

Piłat Poncjusz 131

Piotr Apostoł, św. 90

Piskor Stanisław 92, 93, 154

Płachocka Ewa 83, 154

Płachocki Zbigniew 83, 154

Podgórzec Zbigniew 134, 154

Pomorski Adam 55, 155

Pound Ezra 93, 154

Prokopiuk Jerzy 130, 152

Proust Marcel 72, 154

Przesmycki Zenon (Miriam) 41

Przyboś Julian 16–26, 46, 63, 126, 154

Putrament Jerzy 19, 24, 25, 154

**R**abelais Franciszek 69, 150

Reid Thomas Mayne 146

Rembrandt Harmenszoon Rijn van 80, 82–86, 154

Ricoeur Paul 53, 155

Rilke Reiner Maria 55, 155

Rosiek Stanisław 130, 151

Różewicz Tadeusz 16

Rulewicz Wanda 40, 41, 155

Rużyłło Edward 45, 153

Rzepińska Maria 80, 155

**S**kórnicki Jerzy 16, 151

Sławek Tadeusz 101, 155

Sławiński Janusz 19, 20, 155

Słonimski Antoni 19, 155

Słowikowska Joanna 65, 151

Smyczyński Lubomir 49, 155

Sobol-Jurczykowski Andrzej 141, 150

Sołtyk Maria 9, 91, 149

Sowa Franciszek 95, 151

Spinoza Baruch 106  
 Stabro Stanisław 46, 116, 152, 155  
 Stankowska Agata 27, 151, 152  
 Stanowski Adam 15, 151  
 Stern Sarah 81, 152  
 Sterna-Wachowiak Sergiusz 42, 55, 82, 152, 153, 155  
 Sterne Laurence 101  
 Stępień Tomasz 147  
 Strzemiński Władysław 18, 21, 155  
 Süskind Patrick 49, 155  
 Swift Jonathan 39, 155  
 Szekspir (Shakespeare) William 54, 112  
 Szuster Marcin 142, 150  
 Szwarcman-Czarnota Bella 46, 60, 155

**T**aszyńska Marcela 28  
 Tatarkiewicz Anna 143, 150  
 Thomas Louis-Vincent 63, 67, 155  
 Tischner Józef 135, 155  
 Tomasik Wojciech 14, 155  
 Tramer Maciej 147  
 Trybuś Krzysztof 112, 155  
 Twardowski Samuel 30

Tyberiusz (Tiberius Claudius Nero) 90

**U**ylenburgh Saskia van 82, 84

**V**igarello Georges 46, 50, 60, 63, 155  
 Villon François 29, 139, 143

**W**alicki Michał 87, 155

Wei Wang 105

Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 62

Węgiełek Janusz 155

Węgrzyniak Anna 147

Winniczuk Lidia 82, 155

Wirpsza Witold 100, 151

Wolański Jan 45, 153

Wosiek Barbara 41

Wójcik Włodzimierz 15, 152

Wroński Paweł 24, 153

Wyka Kazimierz 116, 156

**Z**awodniak Mariusz 147

Zwierzchowski Piotr 147

**Ż**aboklicki Krzysztof 144, 151

Żmigrodzka Maria 27, 152

Żuławska-Umeda Agnieszka 92, 153



Beata Mytych-Forajter

### **Grochowiak's sensitive spots Essays and interpretations**

#### Summary

The book by Beata Mytych-Forajter *Grochowiak's sensitive spots* consists of nine parts being sketchy and interpretative in nature. The starting point is the attempt to understand the attractiveness of the etiquette of "tourist" Grochowiak's lyric poetry was provided with by means of a famous argument with (above all) Julian Przyboś. The author presents an affirmative aspect of the choice of not as much ugliness as the attitude of sympathy with (not only) human existence lined with disability and tragedy. Hence, a straight path leads to the other pole of works by the author of *Ballada rycerska* – affection which is becoming the theme of the whole book, and, certainly, the leitmotiv of the essay *Trzy czułości Grochowiaka*. The spaces of affection or weaknesses of this writing include a poetic beast world (*Psia wola. O wierszu "Czyści"*), a child figure (*"Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne..." Rzecz o "Haiku-images"*), questions on God (*"Gdzieżeś, Boże? Oho, hoooo!"*), a big topic of death and art connected with it (*Chciałbym cię ukryć w moim oku; Pamięci nosorożca. „Elegia oborska"*), and a literary image of the so called lower senses, that is, smell and touch. The author touches upon the very places of Grochowiak's writing that do not seem to be necessarily most important at first glance, but recur so often in this poetry that can be considered important, or even sometimes key-elements to understand this writing and remove a spell cast on its stereotyped reading.



Beata Mytych-Forajter

**Les poins tendres de Grochowiak**  
**Les esquisses et les interprétations**

Résumé

Le livre de Beata Mytych-Forajter *Czułe punkty Grochowiaka* se compose de neuf parties aux caractères d'esquisse interprétative. Le point de départ est une tentative de comprendre la popularité de l'étiquette du « turpiste » (néologisme qui désigne le culte du laid) dont sa poésie est marquée à partir de la fameuse polémique avec (avant tout) Julian Przyboś. L'auteur montre l'aspect affirmatif du choix non tellement de la laideur mais de l'attitude de compassion pour le handicapé et le tragique de l'existence (non seulement) humaine. Cela mène tout droit au second pôle de l'écriture de l'auteur de *Ballada rycerska* – à la tendresse, qui devient le leitmotiv du livre entier, et sûrement de l'essai *Trzy czułości Grochowiaka*. Les espaces de tendresse ou les points faibles de cette production littéraire sont : le bestiaire poétique (*Psia wola. O wierszu « Czyści »*), la figure de l'enfant (« *Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...* » *Rzecz o « Haiku-images »*), les questions sur Dieu (« *Gdzieżeś, Boże? Oho, hoooo!* »), le grand sujet de la mort et de l'art lié avec elle (*Chciałbym cię ukryć w moim oku; Pamięci nosorożca. « Elegia oborska »*) et une image littéraire des sens moins développés, c'est-à-dire l'odorat et le toucher. L'auteur se concentre sur ces espaces de l'écriture de Grochowiak qui, à première vue, ne semblent pas être essentiels, mais qui reviennent dans sa poésie assez souvent pour les juger importants et même parfois cruciaux pour comprendre cette littérature et pour exorciser sa lecture stéréotypée.

Redaktor  
Aleksandra Gaździcka

Projektant okładki i stron działowych  
Anna Krasnodębska-Okreglicka

Redaktor techniczny  
Małgorzata Pleśniar

Copyright © 2010 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-226-1985-5

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 10,25. Ark. wyd. 9,0. Papier  
objętościowy 70 g                      Cena 11 zł (+ VAT)

---

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego  
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego  
Druk i oprawa: SOWA Sp. z o.o.  
ul. Hrubieszowska 6a, 01-209 Warszawa



Beata Mytych-Forajter

pracuje na Uniwersytecie Śląskim, zajmuje się historią literatury XIX i XX wieku oraz jej związkami z historią idei, antropologią czy geografią humanistyczną. Autorka książki *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania w literaturze polskiej XIX wieku* (Katowice 2000), współautorka przekładu pracy François Soulagesa *Estetyka fotografii. Strata i zysk* (Kraków 2007).



Cena 11 zł  
(+VAT)

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-1985-5